NATURALISMUSREZEPTION IM AUSGEHENDEN 19. JAHRHUNDERT IN DEUTSCHLAND

Eine exemplarische Untersuchung anhand der Zeitschrift 'Kunst für Alle'

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu
BONN

vorgelegt von

BARBARA SABINE LANGE-PÜTZ

aus

ESSEN

BONN 1987

1986

UNIV.
LJUBLJANA
KNJ.

NATURALISMUSREZEPTION IM AUSGEHENDEN 19. JAHRHUNDERT IN DEUTSCHLAND

Eine exemplarische Untersuchung anhand der Zeitschrift 'Kunst für Alle'

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu
BONN

vorgelegt von

BARBARA SABINE LANGE-PÜTZ

aus

ESSEN

BONN 1987

Angefertigt mit Genehmigung der
Philosophischen Fakultät der
Universität Bonn

1. Referent: Prof. Dr. W. Busch

2. Referent: Prof. Dr. E. Trier

Tag der mündlichen Prüfung: 11. 6. 1986

Kunsthistorisches Institut der Universität Bonn
Direktor: Prof. Dr. T. Buddensieg

Druck: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Für meine Mutter Marianne Lange

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41523710_0004

Er beschrieb soeben, wie das alle jungen Dichter immerzu tun, die Natur; und um eine Tönung von Grün genau zu treffen, blickte er (und hierin zeigte er mehr Kühnheit als die meisten) auf das Ding selbst, welches ein Lorbeerstrauch unter seinem Fenster war. Danach konnte er selbstverständlich nicht weiterschreiben. Grün in der Natur ist etwas anderes als Grün in der Literatur. Natur und Literatur scheinen eine natürliche Abneigung gegeneinander zu hegen.

Virginia Woolf, Orlando

Naturalismusrezeption im ausgehenden 19. Jahrhundert in Deutschland. Eine exemplarische Untersuchung anhand der Zeitschrift 'Kunst für Alle'

Vorwort	S. III - IV
Technischer Hinweis	S. V
Einleitung	S. 1 - 12

Hauptteil:
Naturalismus in der Kunstkritik im ausgehenden 19. Jahrhundert am Beispiel der Zeitschrift 'Kunst für Alle'

Einleitung	S. 13 - 16
Kapitel I: Pleinair	S. 17 - 86
1. Pleinair - Definition und Bedeutung für das Thema	S. 17
2. Auseinandersetzung mit der Pleinairmalerei	
2.1. Grundzüge der Kritik	S. 20
2.2. Die Gründe für die veränderte Bewertung der Pleinairmalerei	S. 60
2.2.1. Naturwahrnehmung und Malerei	S. 60
2.2.2. Zur französischen Naturalismustheorie - Jules-Antoine Castagnary und Emile Zola	S. 70
2.2.3. Die Rezeption der 'Hollandthemen' in der 'Kunst für Alle'	S. 75
2.2.4. Zusammenfassung	S. 86
Kapitel II: Nationalempfinden	S. 87 - 115
1. Prolog: Das Kaiser Wilhelm Denkmal in Berlin	S. 87
2. 'Nationale Kunst' als Forderung bei Friedrich Pecht	S. 92
3. Religiöse Malerei von Uhde als Darstellung nationaler Eigenart	S. 97
4. Die Aufwertung des Nationalempfindens als Ausdruck der gesellschaftlichen Orientierungslosigkeit	S. 106

Kapitel III: Sezession S. 116 - 139

1. Einleitung: Sezessionen als Institutionen der Integration oder des Protestes? S. 116
2. Die Sezessionen im Spiegel der Kritik der 'Kunst für Alle' S. 123
3. Naturalismus und Opposition S. 134

Kapitel IV: Wirklichkeitsauffassungen S. 140 - 175

1. Die veränderte Rolle des Betrachters im Rahmen einer neuen Form von Kunstrezeption S. 140
2. Subjekt-Objekt-Dialektik in Bezug auf das Verhältnis von Kunstwerk und Wirklichkeit S. 151
2.1. Veränderungen der Wirklichkeitsvorstellungen S. 153
2.1.1. Die Aufgabe der Forderung nach aktuellem Zeitbezug S. 154
2.1.2. Kunst als Symbol der Wirklichkeit und Kunst als verarbeitete Wirklichkeit: zwei Interpretationen subjektiver Wirklichkeitsverarbeitung in der Kunst S. 157
2.1.2.1. Conrad Fiedlers Naturalismusrezeption und ihre Rezeption in den 90er Jahren S. 168

Zusammenfassung: Das Bild von Naturalismus S. 176 - 182

Anmerkungen S. 183 - 217

Artikelverzeichnis S. 218 - 236

Literaturverzeichnis S. 237 - 265

Abbildungsverzeichnis S. 266 - 270

Abbildungen S. 271 - 297

Vorwort

Im Winter 1981 begann ich mit der vorliegenden Dissertation, die von mir ursprünglich als eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Phänomen 'Naturalismus' auf der Basis von Werkanalysen geplant war. Der Entscheidung zu diesem Thema lag das Interesse an der Form von Wirklichkeitsaneignung in Kunstwerken des sogenannten Realismus zugrunde. Der Besuch von Veranstaltungen von Prof. Justus Müller-Hofstede zur Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts in den Niederlanden und von Prof. Eduard Trier zu Themenbereichen zeitgenössischer Kunst hatte diese Schwerpunktsetzung geprägt. Durch die Fragestellungen, die Prof. Werner Busch, damals noch Assistent in Bonn, seinen Veranstaltungen zugrunde legte, wurde mein Interesse auf die Formen der Wirklichkeitsaneignung, wie sie auch in der Kunstrezeption ihren Niederschlag finden, gelenkt. Im Verlauf der Auseinandersetzung mit seinen Positionen präzisierte ich mein Untersuchungsthema auf die Fragestellung hin, in welcher Art und Weise Naturalismus im ausgehenden 19. Jahrhundert in der Kunstkritik gesehen wurde, um so mögliche Rückschlüsse für unser heutiges Naturalismusverständnis zu erhalten. Diese Eingrenzung stellte sich als eine notwendige Vorüberlegung für die ursprünglich verfolgte Fragestellung der theoretischen Abklärung von Naturalismus heraus. Die Fülle an zusammengetragenem Material führte zu einem eigenständigen Dissertationsthema. Von Oktober 1984 bis zur Abgabe der Arbeit im Februar 1986 wurde die Untersuchung durch ein Stipendium nach dem Graduiertenförderungsgesetz des Landes Nordrhein-Westfalen gefördert.

Ich möchte an dieser Stelle all denjenigen danken, deren Hilfe und Unterstützung den Abschluß dieser Untersuchung gefördert haben.
An erster Stelle gilt mein besonderer Dank meinem Mann Gerd Pütz, dessen konstruktive Kritik und teilweise unorthodoxe Methoden der Aufmunterung ganz wesentlich zur Fertigstellung der Arbeit beigetragen haben. Die inhaltlichen Diskussionen mit ihm haben mich immer wie-

der dazu gebracht, meine Behauptungen argumentativ zu belegen. Meinem Doktorvater Prof. Werner Busch, Prof. Heinrich Dilly und Prof. Werner Oechslin danke ich für ihre Unterstützung, Hinweise und Anregungen.
Für die kritische Durchsicht des Manuskriptes danke ich Dr. Stefan Germer, für ihre Hinweise und Hilfe in technischen Fragen danke ich Dr. Anette Michels und Dr. Gisela Mülhens-Matthes, Monika Stöcker für das Tippen der Arbeit.
Nicht zuletzt gilt mein Dank Sigrun Mitschele und Constanza Ruiz-Paetau, deren moralische wie organisatorische Unterstützung mir eine wichtige Hilfe gewesen sind. Meinem Sohn Dominik, wenn er es jetzt auch noch nicht ganz verstehen wird, danke ich für seine erstaunliche Geduld.
Ich widme die Arbeit dem Gedenken an meine Mutter, die mich in meinem Wunsch, Kunstgeschichte zu studieren, bestärkt und gefördert hat.

Technischer Hinweis

Der Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit sind die Kunstkritiken zum Naturalismus in der Zeitschrift 'Kunst für Alle'. Zur Unterscheidung des Quellenmaterials von anderer zitierter Literatur werden die Zitate aus der 'Kunst für Alle' gesondert hervorgehoben. Schreibweise und Interpunktion der damaligen Zeit wurden so belassen. Hervorhebungen in der Textvorlage sind gesperrt getippt, sofern es sich nicht um die erstmalige Nennung eines Künstlereigennamens handelt, die in den Artikeln der Zeitschrift immer hervorgehoben wurde. Ich habe diese Heraushebung nicht übernommen, da durch sie keine inhaltliche Unterstreichung sondern lediglich die Kenntlichmachung eines neuen Namens zum Ausdruck kommen sollte.

Einleitung

"Bin ich nun Realist oder Naturalist? In meinem kleinen Fremdwörterlexikon steht bei 'Realismus': 'wirklichkeitsnahe Darstellung in der Kunst'; unter 'Naturalismus': 'Kunstrichtung, die sich um möglichst naturgetreue Wiedergabe besonders der unguten Seiten der Wirklichkeit bemüht'. Bin ich nun Realist oder Naturalist? (Ich kann nicht leugnen, daß auf meinen Vierecken auch ungute Seiten der Wirklichkeit bemüht werden, die andererseits aber möglichst wirklichkeitsnah dargestellt werden.) ..." (1)

Was der West-Berliner Maler Peter Sorge (Jahrgang 1937) (2), ein sogenannter 'kritischer Realist' (3) hier ironisch darstellt, thematisiert ein innerhalb der kunsthistorischen Forschung kontrovers diskutiertes Problem: das Verhältnis von Realismus und Naturalismus. Beide Begriffe, die keinesfalls immer deutlich voneinander abgegrenzt sind, werden dabei sowohl als Epochen- wie als Stilbegriffe verwandt. Im Studienbegleitbrief zur 28. Kollegstunde des Funkkollegs 'Kunst', die den 'Realismus' zum Thema hatte, erwähnt der Autor Klaus Herding, daß zur Zeit über 50 Realismusarten in der Kunst diskutiert werden.(4) Herding entwickelt den folgenden, an Brechts Realismusauffassung orientierten 'praktikablen Realismusbegriff': "Wir hatten als durchgängige Charakteristika eines praktikablen Realismusbegriffes bestimmt: seine kritische Dimension, sei sie gegen die akademische idealistische Kunstdoktrin gerichtet, sei sie gegen bestehende politische oder soziale Verhältnisse und Normen formuliert; seine Rechtfertigung des Häßlichen, Niederen, Prosaischen und alles Natürlichen als Gegenstand der Kunst; seine über die bloße Wiedergabe der Erscheinungsrealität hinausgehende Tendenz zur Analyse alles Bestehenden, und sei es mit Mitteln sehr weit gehender formaler Abstraktion bzw. gegenständlicher Verzerrung oder Reduktion; seine Zielgerichtetheit in gesellschaftlicher Hinsicht, sowohl als Verantwortung vor der Geschichte als auch für die Geschichte, also vor der Zukunft und für die Gegenwart; schließlich

seine individuelle formerneuernde Kraft." [5] Ich lege meiner Arbeit diesen Realismusbegriff zugrunde.

Die Auffassung der Bedeutung von 'Naturalismus' ist eng mit der Diskussion um 'Realismus' verbunden. Die Meinungen innerhalb der Forschung in Bezug auf 'Naturalismus' lassen sich auf die folgenden Grundpositionen reduzieren: Dem Standpunkt von Georg Schmidt und Johannes A. Schmoll gen. Eisenwerth, die Naturalismus als nur abbildendes, epochenübergreifendes Stilprinzip dem Realismus entgegensetzen, stehen Einzeluntersuchungen zur Epoche des Naturalismus im ausgehenden 19. Jahrhundert gegenüber, die diesem, wie Hanns-Conon von der Gabelentz, innovativ malerische Qualitäten oder, wie Richard Hamann und Jost Hermand, durch die abbildende Darstellungsform Erkenntnischarakter zukommen lassen. [6] Von der Gabelentz und Hamann/Hermand werten Naturalismus als Erscheinungsform realistischer Kunst. Neuere Veröffentlichungen wie die von Friedrich Gross und Dagmar Schlapheit-Beck schließen sich diesem Standpunkt an. [7] Das Verdienst ihrer Arbeiten liegt gerade darin, die Diskussion von allgemeinen theoretischen Überlegungen weg auf die konkreten Bildwerke des Naturalismus gelenkt zu haben. Damit wird die Auseinandersetzung von der abstrakten Ebene der Begrifflichkeit auf die Phänomene selbst konzentriert. Einen Beitrag hierzu stellt auch das umfangreiche Katalogwerk zur Ausstellung 'Max Liebermann in seiner Zeit' dar, dessen Gemäldeteil von Matthias Eberle bearbeitet worden ist. [8]

Die zuletzt genannten Autoren ziehen für die Bildinterpretationen zeitgenössische Äußerungen aus dem 19. Jahrhundert hinzu, die den von ihnen getroffenen Urteilen Authentizität verleihen sollen. Dies ist ein durchaus legitimes Vorgehen, entbindet jedoch nicht von der Aufgabe, die zeitgenössische Rezeption einer kritischen Untersuchung zu unterziehen. Die gesellschaftliche und ästhetische Standortbestimmung zeitgenössischer Rezepienten ist ein wichtiger Schritt zum Verständnis von Naturalismus im ausgehenden 19. Jahrhundert.

Bis heute ist eine derartige Untersuchung nicht geleistet worden. Mit dieser Arbeit, die die Darstellung und kritische Bewertung der zeitgenössischen Naturalismusrezeption zum Thema hat, soll ein Beitrag geleistet werden, diese Lücke innerhalb der Forschung zu schließen.

Ich verstehe meinen methodischen Ansatz als eine Verbindung von theoretischer Fragestellung und konkreter Auseinandersetzung mit historischen Quellen. Ihre Bedeutung für die Theoriediskussion des Naturalismus erhält die Arbeit dadurch, daß sie damalige Standpunkte einer kritischen Betrachtung unterzieht und sie auf ihre kunsttheoretischen Ausgangspositionen zurückführt. Die Bewertung der Standpunkte in der zeitgenössischen Naturalismusrezeption wird einen Beitrag dazu leisten, die Bedeutung dieser Kunstrichtung näher bestimmen zu können. Dabei soll die Wirkung der Kunstwerke des Naturalismus nicht auf ihre zeitgenössische Rezeption reduziert werden. Gerade durch die kritische Auseinandersetzung mit dieser will ich erarbeiten, welche Gründe es dafür gibt, daß die Kunstwerke zur Zeit ihrer Entstehung diese zeitlich bestimmte Deutung erfahren haben. Das Ergebnis wird dann zu der Frage führen, ob Naturalismus nicht tatsächlich eine andere Begriffsfassung erfahren muß.

Die Rezeption des Naturalismus findet ihren wesentlichen Niederschlag in der Kunstkritik der damaligen Zeit. Dies läßt, über eine logische Analyse der damaligen Positionen hinausgehend, Rückschlüsse auf die kulturelle Situation, in der sie entstanden sind, zu.[9] Eine Untersuchung der Kunstkritik, die im ausgehenden 19. Jahrhundert den Naturalismus thematisiert hat, erweitert nicht nur unsere Kenntnis über die zeitgenössischen Quellen, sie trägt zur Definition des Gegenstandes Naturalismus bei.

Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die Kunstkritik in breiterem Umfang als vorher in Zeitungen und Zeitschriften publiziert. Diese sogenannte Tageskritik zeichnete sich weniger durch theoretisierende Diskussionen aus, als dadurch, daß sie in breitem Umfang die 'allgemeine

Meinung' repräsentierte. (10)

Die generelle Ausweitung des Zeitschriften- und Zeitungswesens führt Joachim Kirchner in seiner Geschichte dieser Publikationsform auf gesellschaftliche Veränderungen wie die Reichseinigung 1871, die Beseitigung von Zeitungsstempel und Inseratensteuer, den Ausbau des Post- und Eisenbahnnetzes, sowie die Aufhebung der Kaution für die Gründung einer Zeitschrift und technische Neuerungen wie die Erfindung des Zellstoffs für die Papierproduktion, die Erfindung des Rotationsdrucks und die moderne Bildgestaltung zurück. "Man darf ohne Übertreibung sagen, daß das neue, von der Technik geprägte Zeitalter sich auf dem Gebiete des Zeitschriftenwesens noch vor der Jahrhundertwende abzuzeichnen begann." (11)

Die Gründung von drei großen Kunstzeitschriften, der 'Zeitschrift für Bildende Kunst', 'Kunst für Alle' und 'Kunstwart' fiel in diesen Zeitraum. (12) Alle drei Zeitschriften, die überregional erschienen, kamen einem Wandel innerhalb der Kunstöffentlichkeit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entgegen, die eine Erweiterung durch ein breites bürgerliches Kunstpublikum erfuhr, das weniger ein originäres Interesse an Kunst selbst, als an der Übernahme einer bestimmten Lebensweise, die den Kunstgenuß integriert hatte, zeigte. Dementsprechend enthielten diese Zeitschriften weniger eingehende theoretische Auseinandersetzungen über Kunstauffassungen, als Besprechungen der großen Ausstellungen und Artikel über angesehene Künstler. Der Anspruch der Zeitschriften war es, meinungsbildend auf ein wenig vorgebildetes Kunstpublikum zu wirken.

Die Kritiken in den Zeitungen und Zeitschriften der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts haben bis heute, soweit sie nicht von allgemein anerkannten Theoretikern verfaßt worden sind, in der kunsthistorischen Forschung wenig Beachtung gefunden. Über den Forschungsstand zur Kunstkritik im 19. Jahrhundert schreibt Michael Bringmann in seiner Habilitationsschrift über den Kunstkritiker Friedrich Pecht: "..., die Basis unserer Kenntnis der im 19. Jahrhundert publizierten Meinungen ist noch sehr schmal. Ich spreche hier nicht vom Beitrag der

idealistischen und romantischen Philosophie zur Ästhetik und Theorie der Künste, nicht von Schlegel, Schelling oder Hegel. Ihrer geistesgeschichtlichen Bedeutung haben Forscher der verschiedenen Fachrichtungen seit langem Rechnung getragen. Dies gilt auch für Werkeditionen und Untersuchungen über die 'Meister' der Kritik: über Denis Diderot, Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Emile Zola und die Brüder Goncourt, über John Ruskin, Wilhelm Heinse und Heinrich Heine. Trotz dieser Arbeiten bleibt eine Forschungslücke, gerade im Zentrum der historischen Kunstkritik: in jener Mitte der Begabung und des Urteils, die, mehr als das Wort des genialen Aussenseiters, dem durchschnittlichen Geschmack der Zeit entsprach."[13] Gerade zur Erschließung der allgemeinen, 'durchschnittlichen' Meinung bilden die Zeitschriften- und Zeitungspublikationen die geeignete Quelle.

Die auflagenstärkste und vom Verbreitungsgrad her einflußreichste Publikation dieser Art war im ausgehenden Jahrhundert die oben erwähnte Halbmonatsschrift 'Kunst für Alle', deren Anspruch, ein möglichst breites Publikum zu erreichen, schon im Titel genannt wurde. Ihr gegenüber sprach die 'Zeitschrift für Bildende Kunst' Fachwissenschaftler und fachlich gebildete Laien an, der 'Kunstwart' verstand sich als ein 'Kampforgan' für eine neue nationale Kunst.[14] Kirchner beschreibt die 'Kunst für Alle', die mit einer ständigen Auflagenhöhe von 12.000-15.000 Exemplaren weit über der der anderen Zeitschriften lag[15] und für den Verlag ein äußerst gewinnträchtiges Unternehmen war,[16] wie folgt: "Entsprechend dieser Zielsetzung (ein breites Publikum anzusprechen, B.P.) waren die Beiträge hauptsächlich auf die Kunst der Gegenwart, vor allem auf die Malerei eingestellt, von deren Leistungen die ganzseitigen und Textabbildungen Zeugnis ablegen. Es wird über das Kunstleben an den damals beliebtesten Sitzen der Musen München, Dresden und Düsseldorf geschrieben, über Kunstausstellungen an weiteren Stellen künstlerischen Interesses, Berlin, Paris, Wien und London, berichtet, auf Neuerwerbungen von

Museen und Sammlungen, auf die Restaurierung berühmter Bauten, auf neuerrichtete Denkmäler u.a.m. hingewiesen. Für den Kunsthistoriker stellen die mit Autotypien reich bebilderten Hefte und die Fülle der Nachrichten über den Kunstbetrieb der Gründerjahre ein reichhaltiges Arsenal dar, wie man es sich nicht besser wünschen könnte, wenn man eine bis ins einzelne gehende Vorstellung über jene Zeit gewinnen will, zumal das Blatt alle Richtungen zu Wort kommen ließ und nur das Beste in jeder zur Geltung zu bringen sich bemühte." (17) Das 'pluralistische Verständnis' wird von Sigrun Paas angezweifelt. (18) Paas beschreibt 'Kunst für Alle' in Abgrenzung zu 'Kunst und Künstler', die ab 1903 erscheint und als Sprachrohr des Impressionismus in Deutschland gilt, als Wegbereiterin völkisch-nationalen Empfindens. (19) Sie belegt ihr Urteil mit dem Verweis auf das in der Zeitschrift publizierte Bildmaterial, das in der Tat in augenfälliger Weise ihren Eindruck zu bestätigen scheint. (20) Dieses Abbildungsmaterial, dessen Auswahl bis zur Mitte der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts vom Herausgeber Friedrich Pecht bestimmt wurde, spiegelt jedoch nur bedingt den Inhalt der Zeitschrift wider. Tatsächlich wies sie bis zur Jahrhundertwende nicht stringent die Dominanz eines Standpunktes auf, sondern zeigte ein sich veränderndes Bild der Kunstentwicklung, das sich, der Orientierung auf Verkaufserfolg entsprechend, dem sich verändernden Geschmack der allgemeinen Auffassung von Kunst anpaßte. 'Allgemein' nenne ich diejenigen Kreise des Kunstpublikums, die, ohne große Vorbildung, der Kunst aufgeschlossen gegenübertraten und diese als materielles wie geistiges Konsumobjekt betrachteten. Der sich verändernde Geschmack deutet auf ein verändertes Konsumverhalten hin, das möglicherweise auch der Kunst selbst eine veränderte Bedeutung zukommen ließ.

Der erste Herausgeber der Zeitschrift war Friedrich Pecht, der bei ihrer Gründung immerhin schon 71 Jahre alt war. (21) Seine in Kunstfragen allgemein anerkannte Autorität galt dem Verlag als Garantie für Erfolg und gleichzeitig als Gewähr für die Integration der verschiedenen

Meinungen innerhalb der bürgerlichen Kunstszene. Programmatisch fühlte sich Pecht einer nationalen Kunst, wie sie Karl von Piloty präsentierte, und einer volkstümlichen Malerei in der Auffassung, wie sie Franz von Defregger vertrat, verpflichtet. Er verlangte von den Künstlern, ihre Kunstmittel so einzusetzen, daß sie detailrealistisch Stimmungen vermittelten, die dem nationalen Gedanken oder der sittlichen Bildung der Gesellschaft dienlich waren. Er repräsentiert damit eine Auffassung von Kunst, wie sie im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts an den großen deutschen Akademien explizit vertreten wurde. Ich bezeichne diese Position, für die im besagten Zeitraum Anton von Werner ein Protagonist war, im folgenden in diesem Sinne als 'akademisch'. In Hinblick auf die Tendenz innerhalb der Kunstentwicklung im ausgehenden 19. Jahrhundert, dem Subjekt individuellere Freiräume des Kunstschaffens einzuräumen, ist diese Position, die die Verwendung künstlerischer Ausdrucksmittel einem nichtkünstlerischen Interesse unterordnete, konservativ.

In das Bild des konservativen Kritikers, den Pecht zu dieser Zeit verkörperte, paßte, daß er nach seiner Bestimmung zum Herausgeber der 'Kunst für Alle' beim Verlag durchsetzen konnte, daß der Text der Zeitschrift nicht, wie ursprünglich geplant, in lateinischen - da für Pecht französischen - Lettern, sondern in Frakturschrift gedruckt wurde. (22) Dadurch, daß er bis 1890 alle großen Ausstellungen besprach, was einen immensen Raum der Zeitschrift ausmachte, und ihm die Entscheidung über die Billigung der ausgewählten Abbildungen oblag, prägte er ganz maßgeblich den Inhalt der ersten fünf Jahre. Nach Klaus Achim Hübner kam Pecht mit seinen Artikeln dem Geschmack des breiten Publikums entgegen. (23)

Ab Beginn der 90er Jahre änderte sich die inhaltliche Tendenz der 'Kunst für Alle'. Der Berliner Korrespondent Jaro Springer, ein Sohn des Kunstgeschichtsprofessors Anton Springer, als Assistent am Kupferstichkabinett in Berlin tätig, entwickelte in seinen Artikeln eine Gegenposition zu Pecht. Nach Gründung der Münchner Sezession und der 'Vereinigung der XI' in Berlin 1892 geriet Pecht mit seiner Auffassung

immer mehr in eine Außenseiterrolle. Während sich inhaltlich die Zeitschrift änderte, blieb ihre eher konservative Aufmachung bis zum Ende des Jahrhunderts bestehen. Ab dem 15. Jahrgang änderte sich auch das grundlegend. Der Text wurde nun in lateinischen Lettern gedruckt und erschien dadurch übersichtlicher, die Abbildungen in den Text integriert.

1903 starb Friedrich Pecht. (24) Für Klaus Achim Hübner ist sein Tod gleichsam das symbolische Ende der Kunstpublizistik des 19. Jahrhunderts.

Soweit die existierenden Untersuchungen zur Kunstkritik im 19. Jahrhundert eine Einschätzung über deren allgemeine Entwicklung zulassen, stellt die 'Kunst für Alle' einen repräsentativen Querschnitt der damaligen Positionen innerhalb der Kunstkritik dar. (25) Die Autoren, die für diese Zeitschrift schrieben, publizierten zur gleichen Zeit in anderen Zeitungen und Zeitschriften. In ihren Artikeln vertraten sie durchaus unterschiedliche Positionen, was vor allem in ihren Einzelpublikationen deutlich wird. (26)

Aufgrund ihrer, entsprechend den genannten Aspekten herausragenden Stellung bietet sich die 'Kunst für Alle' als Grundlage für eine Untersuchung der zeitgenössischen Rezeption der Malerei des Naturalismus an.

In der Beschränkung auf diese Quelle sehe ich im Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand, der innerhalb der kunsthistorischen Forschung als Bestandteil der Realismusdiskussion ideologisch überlagert ist, die folgenden Vorteile, die das Ergebnis der Untersuchung für eine weitere Diskussion der Bedeutung des Naturalismus relevant machen:

1. Die Beschränkung auf die Naturalismusrezeption in der 'Kunst für Alle' bietet sich geradezu an, weil sich der öffentliche Meinungsprozeß über eine Kunstrichtung im ausgehenden 19. Jahrhundert primär

in der Zeitungs- und Zeitschriftenkritik niederschlägt.

Die Auswahl der damals größten Kunstzeitschrift, deren Anspruch es war, möglichst alle relevanten Meinungen zu vertreten, wird zur Erarbeitung der vorherrschenden Standpunkte innerhalb der zeitgenössischen Naturalismusrezeption führen. Sie werden den Maßstab bilden, an dem andere, weniger populäre Positionen gemessen werden können.

Gleichzeitig bilden die Artikel der 'Kunst für Alle' den Rahmen eines überschaubaren Untersuchungsmaterials, das, wenn es auch nur einen Ausschnitt darstellt, doch übertragbare Ergebnisse zuläßt.

2. Die Begrenzung auf die bürgerliche Kunstkritik trägt dem Umstand Rechnung, daß das Bürgertum zur damaligen Zeit das breite Kunstpublikum repräsentiert.

Eine sozialistische Kulturkonzeption, die in der Lage gewesen wäre, auf den Naturalismus mit eigenen Vorstellungen zu reagieren, existierte im ausgehenden 19. Jahrhundert noch nicht. Neben gesellschaftlichen Ursachen, die, wie die Sozialistengesetze, die ökonomische Situation der Arbeiter und die Arbeitsbedingungen, eine theoretische Auseinandersetzung um eine sozialistische Kulturauffassung in der Skala der Prioritäten hintenanstellten, erwies sich als weiteres Problem, daß es im ausgehenden 19. Jahrhundert keinen direkten theoretischen Ausgangspunkt für die Entwicklung einer marxistischen Ästhetik gab. Marx' unvollendet gebliebene Einleitung zur 'Zur Kritik der politischen Ökonomie' von 1897 wurde erst 1902 unter seinen Papieren entdeckt und 1903 in der 'Neuen Zeit' veröffentlicht. (27) Peter Hahn bezeichnet die Zeit bis 1902 aufgrund dieses Umstandes als erste unkritische Phase marxistischer Ästhetik. (28) Ein anschauliches Beispiel für diese Phase liefert die sogenannte Naturalismusdebatte auf dem Gothaer Parteitag der SPD 1896, die die Anbindungen an bürgerliche Vorstellungen deutlich macht. (29) Einzig August Bebel vertrat hier einen progressiven Standpunkt, indem er die damals herrschende Kunstauffassung als die gesellschaftliche Realität beschönigend darstellte und für eine Kunst eintrat, die die Wirklichkeit so zeigen sollte, wie jeder einzelne sie

erfahren könne, unabhängig von herrschenden Ideologien. (30) Auch Franz Mehring orientierte sich zu dieser Zeit an bürgerlichen Ästhetikvorstellungen. (31)

Aus den oben genannten Gründen führt die Vernachlässigung der sozialdemokratischen Presse meines Erachtens nicht zu einer Beeinträchtigung des Zieles, das allgemeine Verständnis von Naturalismus im ausgehenden 19. Jahrhundert herauszuarbeiten. (32)

3. Die Konzentration auf die Tageskritik führt zu wichtigen Erkenntnissen über die Bedeutung, die die Malerei des Naturalismus für die Zeitgenossen gehabt hat, sie schließt jedoch weitgehend eine theoretische Reflexion des Begriffs Naturalismus aus. Innerhalb dieser Arbeit verwende ich den Begriff daher nicht in seiner logischen, sondern in seiner historischen Bedeutung.

Natürlich ist mit der Erarbeitung der zeitgenössischen Rezeption und deren kritischer Einschätzung die Bedeutung von Naturalismus nicht hinreichend geklärt. Vielmehr wird die Herausarbeitung der einzelnen Standpunkte als eine notwendige Grundlage für weitere Untersuchungen betrachtet, die dann das zeitgenössische Naturalismusverständnis in Bezug zu theoretisch entwickelten Naturalismus - bzw. Realismusauffassungen setzen können.

Ich halte diesen ersten Schritt für notwendig, da die abstrakt geführte Naturalismusdiskussion, wie wir ihr in den Positionen von Georg Schmidt und Johannes A. Schmoll gen Eisenwerth begegnen, zwar wichtige Impulse geliefert, zur Beurteilung der konkreten Bildwerke aber wenig beigetragen hat. Die Kenntnis der konkreten historischen Standpunkte wird es ermöglichen, diese in eine allgemeine Theoriediskussion einzubringen.

Ebenso wird durch die kritische Reflexion der Positionen innerhalb der zeitgenössischen Kunstkritik die Möglichkeit geschaffen, die Analyse der Sujets naturalistischer Malerei, die innerhalb dieser Arbeit nicht geführt wird, präziser zu gestalten.

Im nun folgenden Hauptteil der Arbeit wird die Entwicklung der Naturalismusrezeption in den ersten 15 Jahrgängen der Zeitschrift von 1885 bis 1900 untersucht. Die obere Grenze ergibt sich aus der inhaltlichen Gestaltung der Zeitschrift, die durch das Hinzukommen neuer Kritiker zur Jahrhundertwende neue Impulse erfuhr, die für die Diskussion des Naturalismus nicht mehr unmittelbar relevant sind. Die untere Grenze wird dadurch relativiert, daß Pecht den Naturalismus an Anforderungen maß, die auch vorher schon Kriterien für dessen Beurteilung gewesen waren, d.h. durch Pechts Meinung werden auch zeitlich frühere Positionen indirekt miteinbezogen.(33) Eine grundsätzlich andere Einschätzung des Naturalismus findet sich bei Conrad Fiedler, der 1881 in der 'wissenschaftlichen Beilage der Leipziger Zeitung' seinen Aufsatz 'Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit' publizierte.(34) In der populären Diskussion um Naturalismus erschien seine Position erst in den 90er Jahren. Fiedlers Schrift wird im 4. Kapitel behandelt.

Die Schwerpunktsetzung im Hauptteil resultiert aus den Inhalten der Kritiken. Während ich im 1. Kapitel mehr deskriptiv Positionen schildere, thematisiere ich in den folgenden beiden Kapiteln die Deutungen von Naturalismus, um dann im 4. Kapitel die Wahrnehmungsformen von Kunst, die diesen zeitgenössischen Deutungen zugrunde liegen, zu problematisieren.

Im Vordergrund der Betrachtung stehen weniger die einzelnen Kritiker, als ihre grundsätzlichen Standpunkte, so daß ich ihrer Person jeweils nur insoweit Aufmerksamkeit zukommen lasse, als es für das Verständnis ihrer Position wichtig ist. Im laufenden Text werden nur die Artikel vorgestellt, die mir als besonders prägnant erscheinen. Das angehängte Artikelverzeichnis verstehe ich als Arbeitshilfe für weitere Veröffentlichungen zum Naturalismus.

Der historische und gesellschaftliche Charakter der Naturalismusdiskussion wird nicht in einem eigenen, von Fakten bestimmten Kapitel entwickelt, sondern im fortlaufenden Text, wobei ich eine grundsätzliche

Kenntnis über die gesellschaftliche, soziale und politische Struktur des Wilhelminischen Kaiserreiches in dem betrachteten Zeitraum von 1885 bis 1900 voraussetze.

Bei der Beschreibung der kunsttheoretischen Position von Emile Zola wird die Entwicklung innerhalb der Literatur des Naturalismus ausgeklammert. Die Auseinandersetzung mit der Zola-Rezeption in Deutschland erscheint als ein so umfangreiches Untersuchungsgebiet, daß eine vollständige Schilderung den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. (35)

Im Schlußteil soll nach einer Zusammenfassung der Ergebnisse versucht werden, die Konturen der Naturalismusrezeption herauszuarbeiten, die sich aus dieser Untersuchung ergeben. Es ist zu wünschen, daß hieraus Fragestellungen für weitere Untersuchungen entwickelt werden.

Hauptteil:
Naturalismus in der Kunstkritik im ausgehenden 19. Jahrhundert am Beispiel der Zeitschrift 'Kunst für Alle'

Einleitung

Im Jahre 1897 erschien in der 'Kunst für Alle' ein Artikel von Herman Helferich, einem Pseudonym des Kunstkritikers und Kunstwissenschaftlers Emil Heilbutt (1861-1921) [1] (Abb.1) mit dem Titel 'Studie über den Naturalismus und Max Liebermann'. [2] Er wird als Fortsetzung und somit als 3. Teil seiner zwei Aufsätze von 1887 bezeichnet, die unter dem gleichen Titel ebenfalls in der 'Kunst für Alle' veröffentlicht worden sind. [3]

Helferichs Artikel von 1887 sind die ersten eingehenderen Auseinandersetzungen mit dem Phänomen Naturalismus in der 'Kunst für Alle'. In ihnen bemühte sich der Autor, einer Kunstauffassung gerecht zu werden, die nicht mehr mit den Bewertungskriterien der gängigen, dem populären Geschmack entsprechenden Malerei gemessen werden kann. Diese ersten zwei Veröffentlichungen dokumentieren nicht mehr als den recht hilflosen Versuch, dieser Kunst eine gewisse Wertschätzung abzuringen.

Kam Helferich 1887 zu der Schlußfolgerung, technisches Unvermögen stehe einem Erfolg des Malers Max Liebermann (20.7.1847 - 8.2.1935) [4] im Wege, und Fritz von Uhde (Friedrich Karl Hermann gen. Fritz, 22.5. 1848 - 25.2.1911) [5] sei mit seinen Arbeiten weit höher einzustufen, so revidierte er zehn Jahre später sein Urteil dahingehend, daß er nun 'Besonderheiten' in Liebermanns Werk erkennen konnte, die dessen neue Wertschätzung ausmachten. Diese veränderte Einschätzung stellte Helferich nicht nur als eine persönliche, sondern als Resultat einer allgemeinen Entwicklung dar. Offensichtlich konnten sich im Verlauf der Zeit andere Bewertungskriterien herausbilden. Er schrieb:

"Mehr und mehr ist erkannt worden, daß ungeachtet der feinen Begabung, die Uhde aufwandte, und der seelischen Stimmung, mit der er seine Arbeiten durchdrang, im Temperament ihm Liebermann unendlich überlegen ist - und aufs Temperament kommt alles an! In der Kraft, im Adel, in der Besonderheit seiner Kunst stand Liebermann von jeher weit über Uhde. Nur wurden wir Liebermann gegenüber durch das Ungeschick, daß er im Anfang, und nicht immer nur im Anfang zeigte, zu seinen Ungunsten beeinflußt. Jetzt erkennen wir klarer, wieviel mehr wert Liebermann als Uhde ist, als ein Charakter in der Kunst, als eine Naturerscheinung in der deutschen Malerei. Das wird nicht bemerkt, um Herrn Uhde zu kränken; aber man kann es nicht verschweigen, denn es ist ein Erfordernis der Gerechtigkeit, dem Manne, der so oft fast mit Mitleid 'neben' Uhde anerkannt wurde, den Platz, den er in Wirklichkeit behauptet, ausdrücklich zu bezeugen." (6)

Helferich schrieb seine Studie über die beiden Künstler, die von den Zeitgenossen als die Vertreter des Naturalismus angesehen wurden. Während er Uhdes Art zu arbeiten in den ersten beiden Teilen der Studie nachvollziehen konnte, konstatierte er in Bezug auf die Malerei Liebermanns, ihr müßten andere, neue Bewertungskriterien zugrunde gelegt werden. Die vermeintliche Häßlichkeit seiner Bilder, die vielfach in den Kritiken konstatiert würde, sei, so Helferich, nur vordergründig:

"Liebermann zeigt auf seinen Arbeiten eine frische frohe - enorme Häßlichkeit. Uhde hat sie nicht in dem Grade, Liebermann ist bis zum Stupiden häßlich. Er gibt die Häßlichkeit, kann man sagen, mit hehrer Ernsthaftigkeit sacerdotal, ohne die Miene zu verziehen, ohne es doch ein wenig komisch zu finden; mit einem Gefühl achtungsvoller Liebe. Er ist hart und hölzern im Strich, hat blecherne Töne, setzt sie ohne Leichtigkeit und Verve hin, kunstlos. Er scheint kunstmäßig Vollendetes als ein Nihilist zu verachten. Er ist mit allem ein Charakter unserer Zeit: sehr merkwürdig, wie er sich äußert, recht eine problematische Natur. Interessanter durch das, was ihn bewegt, als durch das, was er eigentlich kann. Er darf darum nicht allein nach dem Geleisteten beurteilt werden, es bleibt ein Überschuß für das Lesen und Deuten zwischen den Zeilen." (7)

Daß hinter der von Helferich so beschriebenen Verwendung der künstlerischen Ausdrucksmittel nicht Unvermögen, sondern eine konsequent durchdachte Herangehensweise steckt, machte Helferich den Lesern gleich zu Beginn seiner Studie klar. Nachdem er Assoziationen an Emile Zolas Roman 'Germinal' (1885) hergestellt und damit Naturalismus einem be-

stimmten intellektuellen Hintergrund zugeordnet hatte, schrieb er über diese 'neue Kunst', wie er sie bezeichnete:

"Diese Kunst senkt sich in einer Weise in die Dinge, die über das optische Sehen hinausgreift. Den Gehalt der Dinge, ihre Eigenschaft, ihren Geruch will sie erreichen. Malt sie Felder, so sollen sie nicht malerisch wirken, sondern es soll der warme Duft des reifen Getreides entzücken, malt sie eine ärmliche Stube mit einem offenen Fenster, so sollst du, wie die alte Frau, die in der Stube an der Fensterbank sitzt und einen Strumpf stopft, die Luft einatmen, die durch das Fenster von außen kommt; und die der Maler malt. Das ist der Ehrgeiz der neuen Kunst: elementar will sie wirken. Und das ist ihre Leidenschaft, mit solcher Vehemenz die Dinge zu erfassen, daß ihre Abbilder zurückwirken auf den Beschauer. Das nennt die neue Kunst: Aufrichtigkeit. Statt jenes versteinerten Theaters von Puppen und Göttern, das den Bestand der alten Kunst ausmacht, will die neue einen Spiegel darbieten, darin lediglich das Antlitz der Natur, von jedem der Adepten anders aufgefangen, zu sehen ist." (8)

Helferich nennt hier Kriterien der 'neuen Kunst', die er als der allgemeinen Diskussion entnommen vorstellt: Demnach wolle Naturalismus über das rein optische Sehen hinausgehen und durch die Art der malerischen Gestaltung die Wirklichkeit der Dinge, so wie der einzelne Künstler sie gesehen habe, darstellen. Er wolle die Darstellung auf die Dinge selbst begrenzen und nicht eine Theaterinszenierung schaffen. Der Betrachter solle sich in die Darstellung hineinversetzen, wobei auffällt, daß er bei diesem Punkt nur die eher beschaulichen Sujets, die eine bestimmte Idylle vermitteln können, nennt, nicht aber Arbeitsbilder, aus denen die Not oder die Härte des Alltags spricht.

1887 konnte Helferich diese Kunst noch nicht vorbehaltlos akzeptieren. Immerhin ging der Standpunkt, den er hier vertrat, innerhalb des Spektrums der populären Kunstkritik aber so weit, daß die Redaktion der 'Kunst für Alle' die ersten zwei Teile der Artikelfolge nur mit einem gesonderten Vermerk, in dem sie sich von Helferichs Position distanzierte, veröffentlichte. Andererseits hielt sie aber diese Meinung für wichtig, rechnete offensichtlich damit, einen bestimmten Kreis der Leser anzusprechen.

1897 hatte sich das allgemeine Kunstverständnis so verändert, daß

Helferich sich genötigt sah, eine 'Fortsetzung' seiner Studie zu verfassen, die diesmal selbstverständlich ohne Kommentar seitens der Redaktion erscheinen konnte.

In der nun folgenden Vorstellung dieser anhand von Herman Helferichs Artikel'folge' skizzierten Entwicklung innerhalb der Kunstkritik in der 'Kunst für Alle' soll es nicht nur darum gehen, diese Veränderung der Rezeption von Naturalismus referierend darzustellen, sondern es sollen auch gesellschaftliche Rahmenbedingungen aufgezeigt werden, die mit dieser Entwicklung in einem offensichtlichen Zusammenhang zu stehen scheinen. So soll die Möglichkeit einer kritischen Einschätzung der damaligen Positionen geschaffen werden, aus der sich Konsequenzen für die heutige Diskussion über den Stellenwert der Werke des Naturalismus ergeben können.

Ich habe dafür die folgende Vorgehensweise gewählt: Die Entwicklung der Naturalismusrezeption in der Zeitschrift 'Kunst für Alle' stelle ich an drei Schwerpunkten vor, die sich inhaltlich aus den Kritiken zum Naturalismus ergeben. Diese Schwerpunkte markieren Bereiche, in denen Kunst zu dieser Zeit in Deutschland eine Veränderung erfährt: Es ist die Auseinandersetzung um die Malweise, d.h. die Diskussion um die Verwendung der Kunstmittel nach freier Wahl des Künstlers. Es ist die Diskussion um die Funktion der Malerei im Wilhelminischen Deutschland, die sich zwischen den Polen einer gesellschaftsbezogenen und rein künstlerischen Auffassung von Kunst bewegt. Beide Auffassungen sprechen dem Naturalismus eine unterschiedliche Bedeutung zu. Diese Deutungsmuster will ich in einem vierten Kapitel problematisieren. Dabei sollen die verschiedenen Wahrnehmungsformen der Malerei, die in der Kritik des Naturalismus in der damaligen Zeit auftreten, auf ihre wahrnehmungsästhetische Position hin hinterfragt werden.

Kapitel I: Pleinair

Motto:

"Ohne Zweifel ist die Hellmalerei die einzig berechtigte für unsere Zeit, denn keine ist so wie sie aus dem Charakter des zeitgenössischen Geistes herausgeboren, keine verkörpert und vergeistigt so wie sie das moderne Ringen nach Wahrheit, Licht, Helligkeit, Aufrichtigkeit, Freiheit, das allgemeine Streben, bis in die tiefsten Winkel der Daseinsgeheimnisse zu dringen."

Konrad Sittenfeld (= Conrad Alberti)

1. Pleinair - Definition und Bedeutung für das Thema

Die Naturalismusdiskussion der 80er und 90er Jahre des 19. Jahrhunderts ist von der Auseinandersetzung um die Pleinairmalerei - oder verdeutscht Freilichtmalerei - geprägt. Sowohl das französische wie das deutsche Wort beinhaltet in seiner Begrifflichkeit die Phänomene, die die Zeitgenossen des ausgehenden 19. Jahrhunderts als Kriterien für die Malerei des Naturalismus ansahen. So definierte das 'Brockhaus Konversationslexikon' in seiner Ausgabe von 1895 als allgemeine Bedeutung von Naturalismus: "...., die metaphysische Richtung, die ein höheres Princip über der Natur (Geist, Gott) nicht anerkennt;... " (1) In der anschließenden ausführlichen Ausführung zur Bedeutung des Naturalismus kommt zum Ausdruck, daß darunter nicht ein Stil, sondern eine grundsätzliche Haltung zur Natur verstanden wurde. Zur bildenden Kunst heißt es: "In der älteren Kunstwissenschaft bedeutete Naturalismus die Ausübung einer Kunst lediglich auf der Grundlage der natürlichen Begabung, ohne Schulung, wie ohne Kenntnis der künstlerischen Gesetze und Technik, wie dies am meisten in der Dichtung und der Schauspielkunst heimisch ist. Neuerdings nennt man Naturalismus die nach unbedingter Treue strebende Nachahmung der Natur in der bildenden Kunst, d.h. Naturwirklichkeit, Realismus. ... Die jüngste Schule des N. stellt die Hellmalerei (s.d.)

und die Kunst des Impressionisten (s.d.) in der Malerei dar." [2]
Unter Naturalismus wurde demnach offensichtlich eine Kunstrichtung verstanden, die in ihrem Bezug auf die Naturwirklichkeit eine Loslösung der Kunst aus ihr übergeordneten Bindungen erreichen wollte. Als zeitgenössische 'Methode' gibt uns der Brockhaus die Hellmalerei sowie die 'Kunst der Impressionisten' an. Während der Begriff 'Impressionist' im Lexikon uns lediglich darüber unterrichtet, daß darunter ein Maler oder Literat verstanden wurde, der sich der absoluten Naturtreue verschrieben hatte, führt der Begriff 'Hellmalerei' nicht nur das methodische Herangehen der Künstler aus, sondern nennt auch die historischen Vorläufer, in deren Linie man die Hellmaler einordnete: "Hellmalerei, Freilichtmalerei, jene Art der neueren Malerei, die im Gegensatz zu der seit der Renaissance angewendeten, vorwiegend in geschlossenen Räumen herrschenden, bräunlichen Farbenmischung in den Bildern jene Töne aufsucht, welche die Natur im Freien bietet (daher Pleinair), die also ihre Bilder im Sonnenlicht nach dem Sonnenlicht herstellt, um somit eine erhöhte Wahrscheinlichkeit der Farbe zu erlangen. Sie stellte sich mit schärfster Konsequenz gegen das 'saucige' Helldunkel (s.d.) der älteren Kunst, dem sie konventionelle Unwahrheit vorwarf. Als Vorläufer dieser Kunst kann man die späten Venetianer, Canaletto, Tiepolo u.a. sowie einige Holländer namentlich van Hooghe, ferner die Engländer Constable und Turner betrachten. Auch die Malerschule von Barbizon mit ihrem Streben, das Zwilicht koloristisch richtiger darzustellen, bereitete die H. vor. Der Franzose Bastien-Lepage trat zuerst 1874 mit der entschiedenen Forderung unbedingter Naturwahrheit (sincérité) im Tone auf. Durch Manet wurde die Forderung hinzugefügt, die Dinge nicht zu malen, wie sie bei genauer Betrachtung erscheinen, sondern nach dem Eindruck, den sie unter den für das Bild geltenden Umständen machen (Impressionismus)." [3] Als deutsche Vertreter dieser Richtung galten die Maler v. Uhde, Liebermann, Kuehl, Firle, Voltz und Skarbina, als Vorläufer wurde Adolph Menzel genannt.
Zur Rezeption dieser Malerei hieß es: "Der Erfolg der Richtung

äußert sich schon heute dahin, daß fast die ganze moderne Malerei sich von dem tiefen Atelierton losgetrennt hat. ... Der Hohn und die erbitterten Angiffe, welche von der älteren Schule gegen die H. gerichtet wurden, beginnen einer gerechteren Beurteilung ihrer Bedeutung zu weichen, währen die H. selbst sich, angeregt durch den Amerikaner Whistler und durch die schott. Maler der Schule von Glasgow, mehr und mehr von der einseitigen Bevorzugung des weißlichblauen Sonnenlichtes der Tieftonmalerei zuwendet und die Farbe im Halbton festzuhalten bestrebt ist." [4] Die Definition von Hellmalerei, auch verstanden als Freilicht- oder Pleinairmalerei, reduzierte die Auseinandersetzung mit der sogenannten älteren Schule auf die Verwendung des Kunstmittels Farbe, ohne dabei ausführlich zu thematisieren, welche Konsequenzen dieser andere Gebrauch von Farbe, der der Definition nach sich dann wieder änderte, mit sich brachte. Ausgehend von dem Lexikonartikel können wir jedoch zunächst festhalten, daß die Pleinairmalerei sich an der Naturwirklichkeit orientierte und sich dazu mit Licht und Farbe in der Natur auseinandersetzte. Der Eindruck, den sie vermittelte, unterschied sich von den Werken, die im Atelier bei künstlicher Beleuchtung komponiert wurden.

Der veränderte Gebrauch der Farbe in der Pleinairmalerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts hängt offensichtlich mit dem Streben nach Naturwirklichkeit zusammen. Dieses Ideal war der Streitpunkt der Auseinandersetzungen um die Akzeptanz dieser Kunstrichtung. Die Kritik um die malerischen Qualitäten eines Werkes wurde in diesem Zusammenhang zur Kritik einer Weltanschauung. 1891 schrieb Herman Eichfeld in einem vom 'Kunstwart' publizierten Artikel über die Rezeption des Naturalismus, daß ein gerade ausgestelltes Gemälde von Leopold von Kalckreuth (15.5.1855-1.12.1928) [5] bei den Kritikern ganz unterschiedliche Reaktionen hervorgerufen hatte. Während die einen 'Sommer' auch 'Sommerszeit' genannt (1890) (Abb.2) als 'wasserdichten Überzug über einen mit Warenballen beladenen Wagen' beschimpften, lobten es die anderen als das 'Hohe Lied auf die Entwicklung, das Wachstum und die

Fruchtbarkeit der Erde'. (6) Hierzu konstatierte Eichfeld: "Solche schroff sich entgegenstehenden Urteile deuten darauf hin, daß es hier nicht um das beurteilte Kunstwerk, sondern um prinzipielle Gegensätze handelt, um Gegensätze, die hervorgerufen wurden durch eine geistige Bewegung, welche die moderne Welt ergriffen hat und die nicht nur in den gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Bestrebungen der neueren Zeit zum Ausdruck gelangt, sondern die auch die Kunst in neue Bahnen drängt." (7)

Ich möchte in der nun folgenden Untersuchung der Kritiken die Fragestellung Eichfelds aufgreifen und analysieren, welche Anschauungen den unterschiedlichen Reaktionen auf die Pleinairmalerei zugrundeliegen.

Erst in zweiter Linie wird die Frage erörtert, aus welchem Grund die Pleinairmalerei mit Naturalismus in Verbindung gebracht wurde. Primär soll interessieren - da für die Bewertung der Positionen innerhalb der heutigen Naturalismusforschung relevanter - von welcher Haltung ausgehend die Pleinairmalerei kritisiert wurde.

2. Auseinandersetzung mit der Pleinairmalerei

2.1. Grundzüge der Kritik

Der Begriff 'Pleinair' wurde in der Kritik ursprünglich abwertend verwandt. Die französische Form sollte das Fremde, nicht originär Deutsche verdeutlichen und klar machen, daß diese Kunst eigentlich nicht zur deutschen Nation passe. 'Pleinair' wurde nicht ausschließlich, wie man vermuten könnte, auf Werke angewandt, die 'in freier Luft' entstanden waren, sondern subsumierte all jene, die eine Dominanz des Natureindrucks erkennen ließen. Dabei gab es offensichtlich einen ganz bestimmten Typus, der mit der Pleinairmalerei in Zusammenhang gebracht wurde. Herman Helferich schrieb hierzu:

" ..., denn bietet der objektive Bestand nicht alles ? Beleuchtungen, Scenerien aller Art ? Beleuchtungen, um damit zu beginnen, giebt es von vorne, von rückwärts, von allen Seiten; in geschlossenen Räumen giebt es helle und dunkle Zimmer, Fußböden giebt es aus Holz oder Fliesen; Menschen giebt es gesunde und rotbackige, wie kranke und blasse; und die Füsse dieser Menschen können kleiner oder größer sein. Was aber der Uhdeschule nicht zusagt. Für sie giebt es nur Beleuchtung von rückwärts, sie anerkennt nur geweißte Wände, sie kultiviert nur Fußböden mit Ziegelbelag, als Stühle nimmt sie nur die holländischen Rohrstühle mit hohen Lehnen, Menschen existiren für sie nur mit blassen Gesichtern, - und mit sehr großen Füßen, wie wir nicht umhin können zu bemerken.

... Die Pilotyschule liebte den Reichtum und den Prunk, die Ausstattung unserer Modernen ist arm doch intim, achtete man dort die dunklen warmen Töne, die braunen Schattenmassen, liebt die moderne Schule die kalten hellen grauen Töne und hebt alles was Schatten heißt durch weißliche Reflexe auf. Aber unbefangen in den Verkehr mit der Natur getreten wird in beiden Schulen nicht: und es ist in der Sache begründet, wenn wirs den Naturalisten vom Fache mehr anrechnen als denen, die sich nun als Realisten bescheiden hingestellt haben." (8)

Halten wir die Kriterien fest, die Helferich hier auflistet: Gegenüber der bis dahin inszenierten Beleuchtung im Bild stellte diese Malerei vor allem die Gegenstände im Gegenlicht dar, die Szenerie war einfach und nahm offensichtlich Bezug auf holländische Interieurs, die Farbigkeit hell und fahl. Außerdem wurde kein besonderer Wert auf die exakte Wiedergabe menschlicher Proportionen gelegt. Dieses nichtklassische Element hob Helferich besonders hervor und diese Art der Malerei setzte er in Gegensatz zur Pilotyschule, also der akademischen Malerei der damaligen Zeit.

Zu dem Zeitpunkt, zu dem Helferich seine Aufsätze über die 'neue' Kunst verfaßte, und diese eine gewisse Wertschätzung erfahren ließ, war das Bild der Pleinairmalerei, das in der 'Kunst für Alle' vermittelt wurde, eindeutig negativ geprägt. Interessant in diesem Zusammenhang ist die Rolle des Feuilletons der Zeitschrift.

Im Feuilleton, das die 'Kunst für Alle' zu dieser Zeit auswies, wurden aktuelle Diskussionen des Kunstbetriebes aufgegriffen und

meinungsbildend verarbeitet. Bemühte man sich im Berichterstattungsteil um pluralistische Information, so zeigte das Feuilleton ein einseitiges Bild.

Die Tatsache, daß die Zeitschrift einen Unterhaltungsteil aufnahm, verdeutlicht ihre Intention, über ein reines Fachorgan hinaus Züge einer Familienzeitschrift zu tragen. Der Feuilletonteil enthielt u.a. Fortsetzungsromane. Diese Idee wurde von der größten und erfolgreichsten Familienzeitschrift des 19. Jahrhunderts übernommen, der 'Gartenlaube', die vor allem durch tragisch-süße Romane der Schriftstellerin Eugenie Marlitt ein breites Publikum von Erscheinungstermin zu Erscheinungstermin zu fesseln verstand. 'Die Marlitt' hatte wesentlich zum Erfolg der 'Gartenlaube' beigetragen. Wie diese richtete sich die 'Kunst für Alle' an das Bürgertum. Das Feuilleton der 'Kunst für Alle' wandte sich in erster Linie an diejenigen Leser, deren Interesse an Kunst nicht so groß war, als daß sie die Berichterstattungen über die einzelnen Ausstellungen im Hauptteil der Zeitschrift verfolgen würden und die meinten, sich durch die leicht verständlichen Erzählungen im Unterhaltungsteil ein Bild über die aktuellen Entwicklungen verschaffen zu können. Anders als im Berichterstattungsteil, in dem die Nachricht im Vordergrund stand, wurde hier von vorneherein ein einseitiges Meinungsbild vermittelt.

Im 4. (1889) und 5. (1890) Jahrgang erschien in loser Folge der 'Novellenkranz' 'Modelle' von Johannes Proelß. Ausgangspunkt dieser 'Novellen' bildete die folgende Situation: Eine Gesellschaft von Malern und Malerinnen sitzt beisammen. Ausgehend von der Frage, welches Verhältnis Maler und Modell zueinander haben und welchen Einfluß dies auf die Kunst hat, erzählen sie einander Geschichten. Es sind rührende Liebeserzählungen, jedoch durchwoben mit allgemeinen Feststellungen zur Entwicklung der Malerei und Bezug auf aktuelle Diskussionen um zeitgenössische Künstler. Diese zwei Erzählebenen sind so ineinander verschränkt, daß Realität und Fiktion schwer voneinander zu trennen sind.

Eine eigene Novelle war dem Pleinair gewidmet: [9] Die Künstlergesellschaft hat soeben einen Glasbläserbetrieb besichtigt. In einer nahen Wirtschaft läßt man sich nieder und tauscht Eindrücke aus:

"Von den malerischen Reizen, welche das Bild der nacktarmigen Glasbläser vor den rotglühenden Schmelzöfen entfaltet hatte, kam die Rede auf Adolph Menzels gewaltiges 'Eisenwalzwerk', welches Weinhold begeistert als eine der bedeutendsten Schöpfungen der Malerei pries. Und von dem Original gings zu den Nachahmungen über, auf die Arbeiten der jüngeren von gleicher Stoffwahl, wobei Thausig sie als Merkmale derselben allgemeinen Bewegung auffasste, welche der Anteil an der sozialen Frage auch in der Welt der Kunst und der Künstler heutzutage erzeuge. "Jawohl," rief er, "wir stehen alle in ihrem Bann! Und wenn ein Menzel den schlichten Mann aus dem Volke bei der Arbeit schildert, wie er mit nerviger Faust das Feuer und den Dampf meistert, dabei mit der Kraft seines Armes die Kraft des Menschengeistes bewährend, welche die Elementarkräfte der Natur in den Dienst der Kultur zwingt, so bietet er Großes und Schönes, das in malerischer Kraftfülle wiederspiegelt, was gerade unserer Zeit ihre Bedeutung verleiht." "Gewiß," nahm nun der alte Professor das Wort, "die Arbeiter bei der Arbeit, und die Arbeit in ihrer Bedeutung fürs Allgemeinwohl, das ist ein herrlicher und zeitgemäßer Vorwurf der Kunst! Aber traurig ist es, wenn diese Richtung ihres besten Kerns sich entledigt, wie dies in der 'Hunger- und Elendsmalerei' meist der Fall ist, die jetzt - unglaublich aber wahr - 'Mode' ist. Die Darstellung des Elends - Mode! Eine Sache der Spekulation auf die Kauflust der Reichen. Sie zeigt den Arbeiter o h n e Arbeit, oder bei einer Arbeit, die ihn zum Lasttier, zum Maschinenteil herabdrückt, sie schildert die Arbeit als einen Fluch, eine trostlose Bürde und kann bei denen, welche die Kunstausstellungen und Galerien besuchen nur Mitleid erregen, aber nicht erhebend und befreiend wirken. Jedes echte Kunstwerk muß aber doch in seiner letzten Wirkung befreien und erheben!" Er wies mit der Hand auf die Arbeiter, die eben vereinzelt oder zu zweien aus der benachbarten Glashütte kamen und an dem Wirtschaftgarten vorbeigingen: müde, schlaff, verdrossen oder ungeduldig der Abendmahlzeit und der Ruhe entgegen. "Seht, das sind dieselben Leute, welche vorhin bei ihrer Arbeit sich zu einem lebens-und bedeutungsvollen Bilde vereinten. Was sagen sie uns jetzt? Einen Gemeinplatz. Daß sie müde sind von der Arbeit, daß sie ebenso wie die stärksten Helden und größten Geister dem gemeinen Bedürfen des Körpers ihren Tribut zollen müssen. Und dies soll der Kunst ein würdiger Vorwurf sein! Nicht einmal ein gutes Modell kann so ein müder Fabrikarbeiter noch abgeben. Auch das Modellstehen ist Arbeit und verlangt einen frischen, wachen Menschen. Und da laufen jetzt unsere sogenannten 'Naturalisten' den Krüppeln und Lahmen, Siechen und Müden nach, um in ihren Bildern die Natur und das Leben gerade da abzuspiegeln, wo ihre großen und ehernen Gesetze sich den einzelnen grausam, niederdrückend und tötlich erweisen! ..." (10)

Nach diesen Vorbemerkungen wird die eigentliche Geschichte erzählt. Einem jungen Mann mit vielversprechendem Talent gelingt es nach langem Hin und Her, die Erlaubnis zum Porträtieren seiner Angebeteten zu erhalten. Als 'moderner' Maler möchte er ein Freilichtgemälde schaffen, muß aber erkennen, daß sein Modell durch die grellen Sonnenstrahlen äußerst unvorteilhaft aussieht. Zornig wirft er den Pinsel beiseite:

"Hol' der Teufel das pleinair! Jetzt weiß ich, warum diese Herren mit Vorliebe häßliche, runzliche, ausdruckslose Gesichter malen, dagegen sich nicht an die Darstellung anmutiger Schönheit heranwagen. Dieses freie, ungehemmte offene Licht ist ja der geschworene Feind all der feinen Farbtöne, die wir bei ruhiger Beleuchtung in den Gesichtern schöner Mädchen und Frauen bewundern. Die alten Meister wußten wahrhaftig sehr gut, warum sie das sogenannte Nordlicht, eine sanfte Helligkeit ohne direkte Bestrahlung für die den Zwecken der Malerei entsprechendste Beleuchtung bezeichneten und benutzten. Wenn ich schon einmal meine Kraft in der neuen Richtung versuchen will,so muß ich darauf verzichten, das schönste Mädchen dafür zum Opfer zu verlangen, das wäre Barbarei!" (11)

Er kommt zu der Erkenntnis, daß die Pleinairmalerei allein auf von vorneherein häßliche Modelle angewandt werden kann, die Technik dem Thema also angemessen sein muß. Die Geschichte endet wie die anderen Novellen rührselig. Adele, des Meisters Liebste, denkt voll Entsetzen, sie sei ihm nun als wirklich häßlich aufgefallen und zieht sich zurück. Der Maler wird von einem Freund ins 'Pleinair-Atelier' mitgenommen, einem verschneiten Hof, in dem eine frierende Tagelöhnerin für die Maler Holz hacken muß. Der Freund ist glücklich, Berg, der Protagonist der Geschichte, entsetzt. Adele, die von der 'schlimmen Geschichte' gehört hat, überrascht die beiden Maler und das Modell mit einem Weihnachtsbaum, worauf Berg, von ihrer Herzlichkeit gerührt, um ihre Hand anhält. Logisch das Ende, er wendet sich von der Pleinairmalerei ab.

Die Tatsache des Abdrucks einer derartigen Geschichte in der am Publikumserfolg orientierten 'Kunst für Alle' verdeutlichte den Geschmack der breiten Leserschaft wie auch den der für die Herausgabe

der Zeitschrift verantwortlichen Kreise. Was im Berichterstattungsteil nicht so eindeutig angesprochen werden konnte, zeigte sich im Unterhaltungsteil: Die Pleinairmalerei wurde abgelehnt! Dabei trat in der Novelle in Grundzügen die gleiche Argumentation zutage, wie sie einem auch in den Ausstellungskritiken selbst begegnete: Die fiktive Erzählung läßt den Hintergrund der Kritik deutlicher werden. Ihr liegt das Bild eines harmonischen gesellschaftlichen Zustandes zugrunde, in dem jeder einen für die Gesellschaft notwendigen Platz einnehmen muß, um dem 'Allgemeinwohl' dienen zu können. Dies erfordert von jedem einzelnen harte Arbeit, vom Fabrikarbeiter wie vom Helden und Denker, die sich alle nach ihren Möglichkeiten einbringen müssen. Es wird nicht hinterfragt, ob die Tätigkeit für das Allgemeinwohl auch zur gleichen Zufriedenheit bei Fabrikarbeitern, Helden und Denkern führt, oder ob nicht dieses Bild gesellschaftlicher Harmonie von einem einseitigen Standpunkt ausgehend geschaffen worden ist.

Die Annahme eines harmonischen Zustandes in der aktuellen gesellschaftlichen Situation kennzeichnete auch die Kritik der Pleinairmalerei. Die Kritiker sahen das vorgestellte gesellschaftliche Ideal, was für sie Wirklichkeit war, in den Bildern nicht eingelöst. Im Gegenteil wurde durch die Verwendung bestimmter Motive und malerischer Techniken die Wirklichkeit als verzerrt dargestellt empfunden.

Auch diejenigen Kritiker, die nicht explizit von der oben beschriebenen Idealvorstellung ausgingen, standen anfangs der Pleinairmalerei befremdet gegenüber. Herman Helferichs 'Studie über den Naturalismus und Max Liebermann' von 1887 [12] ist keine Streitschrift für den Naturalismus, eher der unbeholfene Versuch, einer Entwicklung innerhalb der Malerei Rechnung zu tragen, die man zwar für wichtig hielt, von der man aber noch nicht wußte, wie man sie eigentlich bewerten sollte.

Das negative Bild der Pleinairmalerei änderte sich erst, als 1890 Jaro Springer Korrespondent der Zeitschrift wurde. Seine Rezension der Akademischen Kunstausstellung in Berlin kann als Wendemarke bezeichnet werden. [13] Diese Wende, die sich in einer veränderten

Haltung gegenüber der Bedeutung von Kunst dokumentiert, soll im folgenden herausgearbeitet werden.

In den frühen Kritiken stieß vor allem die Auswahl der Farben und die Malweise in den als pleinairistisch bezeichneten Werken auf Ablehnung. Diese Art zu malen wurde als von Frankreich importiert empfunden. Im August 1887 erschien in der 'Kunst für Alle' ein Artikel von Friedrich Pecht, dem Herausgeber der Zeitschrift, über den französischen Impressionismus. (14) Dieser Aufsatz war möglicherweise als Reaktion auf Helferichs kurz vorher erschienene 'Studie' entstanden, deren Abdruck innerhalb der Redaktion nicht unumstritten gewesen war. In Michael Bringmanns Verzeichnis der Schriften von Friedrich Pecht ist nicht erwähnt, ob dieser Artikel als Reaktion auf Herman Helferichs 'Studie' erschienen war. (15)

Friedrich Pecht (1814-1903) (Abb. 3) gilt als einer der einflußreichsten Kunstkritiker der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Michael Bringmann trägt dieser Rolle Pechts Rechnung, wenn er seiner Biographie über den Kritiker den Untertitel 'Maßstäbe deutscher Kunstkritik zwischen 1850 und 1900' gibt. (16) Bringmann hat in seiner materialreichen Untersuchung die außerordentliche Bedeutung, die der erste Herausgeber der 'Kunst für Alle' gerade für die Zeitungs- und Zeitschriftenkritik in Deutschland gehabt hat, herausgearbeitet.

Ich möchte mich an dieser Stelle damit begnügen, einige biographische Informationen zu Pecht zu geben, die als Hintergrund für seine Kritikertätigkeit in der 'Kunst für Alle' wichtig sind. (17) Friedrich Pecht wurde 1814 in Konstanz geboren. Sein Vater Andreas Pecht, ein exilierter Schweizer, arbeitete als Lithograph. 1833 begann auch Friedrich ein Studium der Lithographie an der Akademie in München. Nebenher arbeitete er im lithographischen Betrieb von Franz Hanfstaengl/München, ab 1835 war er auch als Porträtist tätig. Nach zweijährigem Aufenthalt in Leipzig war er von 1839-1841 in Paris, wo er u.a. das Atelier von Paul Delaroche besuchte. Den Aufenthalt in Paris

nutzte er zur Verbesserung seiner malerischen Fähigkeiten. Zurück in Deutschland lebte Pecht in verschiedenen Städten, u.a. für längere Zeit in Konstanz, München und Leipzig. Zu dieser Zeit arbeitete er als Porträtist und Lithograph. Er unternahm Reisen nach Tirol, Italien und England. Zwischen 1846 und 1848 entstand das Gemälde 'Goethe wird nach der Aufführung der Iphigenie in Tieffurt von der Schauspielerin Schröder im Beisein des Hofes gekrönt' (verschollen), für das er ein positives Echo erntete. In Frankfurt, wo er sich von 1848 bis 1849 aufhielt, entstanden Karikaturen zur Frankfurter Nationalversammlung. (18) In den folgenden Jahren beschäftigte sich Pecht fast ausschließlich mit Darstellungen aus der Literatur oder der Literaturgeschichte und mit historischen Szenen und Persönlichkeiten. In der Zeit von 1851 bis 1852 arbeitete er in Venedig das Gemälde 'Episode aus dem Einzuge der österreichischen Truppen in Venedig 1849' (Abb.4), das 1854 in München vollendet wurde. Es zeigt Pechts Auffassung von der künstlerischen Verarbeitung eines historischen Ereignisses der Gegenwart. Modelltreue und Detailrealismus dienen einer Gesamtstimmung, die eine patriotische Anschauung zum Ausdruck bringen sollte. (19) 1857 erhielt Pecht den Auftrag für zwölf Fresken historischer Persönlichkeiten für das Maximilianeum, die heute nicht mehr erhalten sind. (20) Ende der 60er Jahre bis 1876 arbeitete er in Konstanz an den Fresken des sogenannten Konzilsgebäude, die den Religionsstreit zum Thema haben. (21) 1883 gab er sein Atelier und damit seine praktische Kunsttätigkeit auf.

Ab 1843 betätigte sich Friedrich Pecht als Kunstkritiker. Während des folgenden mehr als 50 Jahre dauernden Zeitraums schrieb er für neun Tageszeitungen und 28 verschiedene Zeit- und Wochenschriften. (22) Er verfaßte u.a. Artikel für die 'Allgemeine Zeitung', die 'Tägliche Rundschau', die 'Neue Freie Presse', den 'Grenzboten','Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte', 'Kunstchronik'und 'Nord und Süd'. (23) Das Spektrum erfaßte sowohl Unterhaltungsblätter als auch Kunstzeitschriften, Pechts Artikel richteten sich an ein breites Publikum wie an Spezialisten, wobei er vor allem in Zeitungen und Zeitschriften mit

liberaler und nationaler Tendenz publizierte. 1885 wurde er Herausgeber der neugegründeten 'Kunst für Alle'. Neben seiner Tätigkeit für Zeitungen und Zeitschriften arbeitete er an Künstlerbiographien für Lexika wie das 'Allgemeine Künstler-Lexikon' von Julius Meyer und die von Rochus von Liliencron redigierte 'Allgemeine Deutsche Biographie'.[24] Bringmann gibt in diesem Zusammenhang den wichtigen Hinweis, daß Pechts mangelnde wissenschaftliche Qualifikation den Zeitgenossen durch seine Kennerschaft als aufgehoben erschien. Aus seiner Analyse von Pechts Kunstkritiken entwickelt Bringmann drei Bereiche, die für Pechts Kunsturteil maßgebend gewesen sind: 1. die Verflechtung von Urteil und eigener Erfahrung als Maler, 2. eine fundierte Allgemeinbildung und 3. die Anforderungen an journalistische Tätigkeit zur damaligen Zeit. "Seine Begriffe beruhten auf der Erfahrung des Wechselspiels zwischen Künstler, Vermittler und Publikum und auf dem unmittelbar erlebten Zusammenhang zwischen Kunst, Wirtschaft und Politik."[25] Einer gewissen Theoriefeindlichkeit stand der Maßstab der Praxis gegenüber. Der Erkenntniswert der Emperie, den Pecht in sein Urteil einfließen ließ, bedingte die Beschäftigung mit Fragen der Maltechnik, des Studiums an den Akademien, des Ausstellungs- und Jurywesens und der Künstlerbiographie.

Pechts Urteilssystem orientierte sich nicht an einer bestimmten Ästhetik, es erscheint mehr "als Konglomerat aus Elementen unterschiedlicher Qualität und Quantität."[26] Die journalistische Ebene bedingte eine gewisse Oberflächlichkeit und Wandelbarkeit des Urteils. Die Prägung durch aktuelle Ereignisse ermöglicht es allerdings dem Kunsthistoriker von heute, ein lebhaftes Bild damals aktueller Diskussionen zu erlangen.

Friedrich Pecht steht für eine bestimmte Phase innerhalb der bürgerlichen Kunstkritik in Deutschland, die davon geprägt war, Kunst einem breiteren bürgerlichen Publikum zugänglich zu machen. Dabei wurde der Wert von Kunst nicht nur mittels eines ästhetischen kunstimmanenten Urteils bestimmt, sondern in Relation zu einem bestimmten, noch näher zu bezeichnenden gesellschaftlichen Ideal gesehen. Sein Bild von

Kunst kollidierte mit der Auffassung, die der Malerei des Naturalismus zugrunde lag.

Diese Einschätzung wird anhand des oben erwähnten Artikels von Pecht zum französischen Impressionismus deutlich. (27) Er entwickelt hier seine Kritik an der Pleinairmalerei aus einer, seiner Meinung nach feststehenden, Qualität der Ölmalerei. Seine Argumentation beginnt damit, daß er aufzeigt, wie mit der italienischen Renaissance die Farbe zum Stimmungsträger gewählt und dies von Rubens und Rembrandt, zwei Namen, die in der Diskussion um die Farbgebung der Pleinairmalerei wiederholt auftauchen, übernommen wurde. Als Merkmale dieser Malerei nennt er die Anordnung von Licht und Farbmassen im Einklang mit der dargestellten Handlung, d.h. die künstlerische Inszenierung eines Themas mittels einer bestimmten Farb- und Lichtwirkung des Materials Ölfarbe. Übergangslos setzt seine Kritik am Impressionismus ein:

"Ziemlich genau das Gegenteil zeigt der heutige französische Impressionismus. Er erhebt und berauscht nicht, wie es alle echte Malerei thut, sondern er ernüchtert. Ja, die Armut, Nüchternheit und Phantasielosigkeit ist sein eigenstes Wesen, weil er die Natur mit der Kunst, die Häßlichkeit mit der Schönheit verwechselt, und die Eigenart der technischen Mittel verleugnet, statt sie auszunützen. Denn der Reiz der Ölmalerei besteht in dem Reichtum, der Kraft und Tiefe der Färbung, die sie erlaubt; ihre Stärke wie die des Kolorits überhaupt, ist das Helldunkel aus dem die einzelnen Farben aufleuchten und wieder in ihm verschwinden. Das, wie die natürliche Wirkung der Farben aufs Gemüt, verkennt und verachtet nun der Impressionismus ganz, um der plattesten und äußerlichsten Naturnachahmung nachzulaufen, und dabei das hohe Ziel der Kunst ganz zu vergessen, die uns das innere Leben der Menschen durch die Darstellung der äußeren Erscheinung desselben schildern soll." (28)

Kern der Kritik an der Pleinairmalerei ist der Vorwurf der mangelnden künstlerischen Verarbeitung des Naturvorbildes, sowie der fehlenden technischen Fertigkeit, eine bestimmte Wirkungsweise der Ölmalerei, 'das Aufleuchten einzelner Farben', erreichen zu können. Die Orien-

tierung an äußerlichen Naturerscheinungen in der Malerei führt zur Vernachlässigung nicht nur eines künstlerischen, sondern eines allgemein menschlichen, sprich gesellschaftlichen Ideals.

Da, wo er eine bestimmte sittliche oder moralische Wirkungsweise nicht als notwendig erachtet, in der Landschaftsmalerei, gesteht er der Pleinairmalerei eine gewisse Berechtigung zu:

"Der Grundirrtum der neuen Freiluft-Malerei bleibt endlich der, daß sie eine Theorie, die in der Landschaft ihre Berechtigung hat, auf die Darstellung der Menschen ausdehnt, wo nicht Luftreflexe sondern die Darstellung des Charakters, Handelns und Thuns den Ausschlag geben." (29)

Wie Friedrich Pecht kritisierte auch Georg Voß, ein Berliner Korrespondent der Zeitschrift, die 'neue französische Schule'. Das folgende Zitat verdeutlicht noch einmal die der Kritik zugrundeliegende Argumentation:

"Der am meisten in die Augen fallende Unterschied, welcher die neue Pariser Schule und ihren in Deutschland von Jahr zu Jahr stärker werdenden Anhang von den Anschauungen der älteren Meister trennt, ist die Farbe. Der Gegensatz zwischen dem lichten Grau der neuen und der bunten Farbenglut der alten Schule ist so groß und einschneidend, wie derselbe kaum je zwischen den Werken verschiedener Schulen gewesen ist. Selbst der Unterschied zwischen den in goldigem Dämmerlicht verschwimmenden Farben Rembrandts und der frischen Klarheit der Farben eines Rubens tritt dagegen zurück. Die beiden so grundverschiedenen Niederländer haben wenigstens miteinander gemein, den Glauben an die Schönheit der Farbe. Doch von diesem Glauben will die Majorität der Neuen schon längst nichts mehr wissen. Statt die Natur da aufzusuchen, wo sie uns den Reichtum ihrer Farben am verschwenderischsten offenbart, malt die neue Schule die Welt nur dann, wenn unter einem grellen, weißen, die Gegenstände möglichst von allen Seiten umflutenden Lichte jede Tiefe der Farben in kreidigem Nebel verschwindet." (30)

Pecht und Voß gingen bei ihrer Bewertung der Farbgebung in den Werken der Pleinairmalerei von einer bestimmten Wirkungsmöglichkeit der Ölfarbe aus, die für sie Qualitätsmaßstab ist. Diese Wirkung von Farbigkeit und Tonigkeit konnte - das Beispiel der Gegenüberstellung

von Rubens und Rembrandt macht das deutlich - durchaus unterschiedlich sein. Die grundsätzliche Gemeinsamkeit der in den Kritiken als qualitätsvoll angeführten Kunstwerke besteht darin, daß die Wirkung der Farbe von einer bestimmten künstlerischen Verarbeitung abhängt, die nicht das unbedingte Naturvorbild, sondern die vom Künstler komponierte Wirkung des Kunstwerks zur Orientierung hat. Indem diese Wirkungsweise des Kunstwerks zum Maßstab genommen wurde, wurde auch ein bestimmter Gebrauch der Farbe gefordert, der die Darstellung der gewünschten Farb- und Lichtverhältnisse ermöglichte. Der Maßstab der natürlichen im Sinne von in der Natur so erfahrbaren Farbwerte mußte von Kunstkritikern, die die obenbeschriebene Position einnahmen, als nicht künstlerisch klassifiziert werden. Ein Experimentieren mit Farbe und Farbauftrag, was nicht zur gewünschten Helldunkelwirkung führte, wurde von ihnen abgelehnt. So schrieb der Pariser Korrespondent der Zeitschrift 'Kunst für Alle', Otto Brandes, zu zwei Liebermann Werken, dem 'Stevensstift in Leyden' (1889) (Abb.5) und der 'Frau mit Ziegen' (1890) (Abb.6), die beide 1890 im Salon Meissonier in Paris ausgestellt waren:

"Liebermann stellt zwei Bilder aus: Die Hoffront eines Hospitals in Leyden, vor welchem die Insassinnen sitzen und ein anderes 'In den Dünen'. Das erste Bild ist nach dem bewährten Rezept gemacht: Eine perspektivische Gebäudeflucht, so daß der Maler nur nötig hat, sich mit den ersten im Vordergrunde sitzenden Personen zu beschäftigen, die anderen dahinter werden nur angedeutet und im Andeuten ist Liebermann groß. An Deutlichkeit gewinnen seine Bilder aber nicht. So weiß man nicht recht, ob in dem Frauen-Alter-Versorgungsheim - famoses Wort - gegenüberliegenden Garten nicht Damen spazieren gehen oder ob die Andeutungen etwa dort aufgestellte Glaskugeln sind. Den Pinsel verachtet Liebermann. Er arbeitet nur noch mit Pinselstock, Spatel, Daumen und mit der Maurerkelle, denn daß er den Himmel auf seinem Dünenbilde, der fast einen Centimeter weit über das Niveau derselben herausragt, anders aufgetragen, kann ich mir nicht gut denken. Die Frau, welche eine Ziege am Seile fort zieht, während eine andere weidet, ist in der Farbe ganz israelitisch gehalten. Es soll gar nicht in Abrede gestellt werden, daß die Öde der Düne stimmungsvoll wiedergegeben und die Aktion des Ziehens der Frau am Tier wohl beobachtet ist, aber das ist denn doch zu wenig, und ich sage mit dem sonst so wohlwollenden Albert Wolff im Figaro: 'Ce n'est plus ça au tout, cher monsieur!'" (31)

Zwei Jahre später polemisierte er über Liebermanns 'Frühmarkt in Haarlem' (1891) (Abb.7):

"Liebermann, der Holland als Feld seiner Vorwürfe wählt, hat ein sehr schönes Bild - so vermute ich wenigstens - geschaffen, das er 'der Markt' taufte. Beim Einpacken des Bildes ist ihm nur ein kleines Malheur passiert. Er hat sich vergriffen und eine Leinwand geschickt, auf die ihm die Palette mit allen Farbklexen gefallen war. Da hier und da diese Klexe wie Köpfe, sogar wie Gänse auf dem Bild aussahen, so schüttelte zwar die Jury bedenklich über die Übergeistreichheit den Kopf, wollte aber l'ami de la France nicht vor den seinigen stoßen, und hing das Bild in einem versteckten Saale, in dem sich bereits ähnliche Irrtümer befinden, auf. Recht neugierig ist man jetzt auf das Bild, welches bei Liebermann im Atelier zurückgeblieben ist." (32)

Die eingehendere Betrachtung des Gemäldes 'Frau mit Ziegen' (Abb.6) soll Ausgangspunkt für eine weitergehende Analyse dieser Kritikerposition sein.

'Frau mit Ziegen' ist im Winter 1889/90 entstanden. (33) Liebermann stellte das Gemälde im gleichen Sommer im Salon du Champs de Mars aus, auch Salon Meissonier genannt, aus. Die oben zitierte Kritik von Brandes war eine der ersten Reaktionen auf das gerade vollendete Werk. Insgesamt fand Liebermann mit dem Bild auf diesem Salon wenig Beachtung. Ein Jahr später 1891 zeigte er es auf der III. Münchner Jahresausstellung, wo es mit der Goldenen Medaille ausgezeichnet und vom Staat für die Sammlung der Pinakothek München gekauft wurde, in deren Besitz es sich heute noch befindet.

Das Gemälde zeigt eine rückwärtige Frauenfigur mit zwei Ziegen in einer Dünenlandschaft. Das eine Tier wird von der Frau an einem Seil gezogen, es hat sich um- und damit zum Betrachter hingedreht und versucht, trotz des starken Gegenzuges den Kopf zu senken und etwas von dem Gras zu fressen. Das andere, ebenfalls schwarz-weiß gefleckte Tier trottet in einigem Abstand links neben der Frau über das Gras, es ist nicht angeleint. Die Kleidung der Frau, ein braungraues Kleid, darüber die schwarze, am Schoß fliederfarbene Schürze, die schwarzen Strümpfe und die Holzpantinen, das weiße Kopftuch kennzeichnen sie als

eine einfache Bäuerin oder Magd bei einer alltäglichen Arbeit. Ihr verlorenes Profil läßt erkennen, daß es sich nicht um eine junge Frau handeln kann, der entblößte Unterarm, die kräftige linke Hand, mit der sie das Seil hält und ihre leicht nach vorne gebeugte Haltung, die die Kraft zeigt, mit der sie die Ziege zieht, unterstreichen den Eindruck, daß es sich um einen an körperliche Arbeit gewöhnten Menschen handelt. Der Schwung des unteren Rocksaumes, der linke vorgeklappte Schürzenzipfel drücken die Bewegung aus, mit der sie die Ziege hinter sich her zieht.

Die Landschaft, durch die sich die Gruppe bewegt, steigt zur linken und rechten Bildseite hin sanft an, durch das in verschiedenen Grüntönen gemalte Gras scheint der ocker- und sandfarbige Untergrund hindurch, ein schmaler Weg in der gleichen Farbe führt von rechts unten zur linken Bildmitte hoch, wo er mit einem zweiten Weg, der von links herkommt, zusammenstößt und sich dann senkrecht zum Horizont hin verliert. An der Stelle, wo der Weg aufzuhören scheint und sich eine Senke gebildet hat, verdichtet sich die Farbe der Landschaft zu einem dunklen, satten Grün. Der blaßblaue, durch keine Wolken bewegte Himmel nimmt nicht ganz das obere Drittel des Bildes ein. Der Horizont verläuft fast parallel zur oberen Bildkante.

Die Frau mit der angeleinten Ziege befindet sich auf der rechten Bildhälfte. Die Ziege, die in die untere rechte Ecke gemalt ist, reicht mit ihren Vorderhufen fast bis zum unteren Bildrand, ihr gesenkter Kopf zeigt in die untere rechte Bildecke. Der perspektivisch verkürzt dargestellte Rücken reicht fast bis zur Bildhälfte hoch. Die Frau, zur Bildmitte angeordnet, nimmt über zwei Drittel der Höhe des Gemäldes ein. Ihre Füße befinden sich auf der gleichen Höhe wie der Bauch der Ziege, ihr Oberkörper reicht weit in das obere Bilddrittel hinein und durchschneidet den Horizont. Würde sie sich aus ihrer leicht gebückten Stellung erheben können, so würde ihr Kopf an die obere Bildkante stoßen. Ihre Körperbeugung verläuft nach links, so daß ihre rückwärtige Körperlinie mit Rücken-, Hals- und Kopfkontur der Ziege zusammen eine Verbindung von der Mitte der oberen Bildkante zur rechten

unteren Ecke schafft. In der unteren Mitte der linken Bildhälfte befindet sich die zweite, in Rückenansicht wiedergegebene Ziege. Sie trottet, parallel zum Gang der Frau, die dem Weg folgt, leicht nach links.

Das Gemälde ist pastos gearbeitet, an einigen Stellen ist die Farbe aufgespachtelt worden. Liebermann wählte möglicherweise eine solche Technik in bewußter Anlehnung an Gustave Courbet. (34) Diese Technik wird nicht nur am Himmel, sondern auch am Grün der Dünenlandschaft deutlich. Es ist aus dem ocker- und sandfarbigen Untergrund herausgearbeitet, an einigen Stellen ist die Farbe 'krümmelig' stehengeblieben. Weiße Lichtpunkte imitieren Reflexe des Sonnenlichtes.

Die erkennbare Materialität der Farbe greift strukturierend in die Darstellung ein: Die Frauengestalt, vornehmlich in vertikalem Farbauftrag gearbeitet, hebt sich von Landschaft und Himmel, die horizontal gemalt sind und so die Illusion der Weite der Landschaft mittragen, ab. Die Farbbehandlung vom Fell der Ziegen und der Bekleidung der Frau lassen Materialität und Körperhaftigkeit deutlich werden. Die verschleierten Farbübergänge in der Landschaft nivellieren Einzelerscheinungen zugunsten einer einheitlichen Flächenstruktur, die nichtgeglättete Oberfläche, die den Farbenteig deutlich erkennen läßt, führt zu einer Licht-Schattenwirkung des Farbauftrages, die die Wahrnehmung einer Dünengraslandschaft unterstützt. Die Fläche der Landschaft ist mit Ausnahme des dunkelgrünen Farbstreifens am Horizont in gleicher Farbintensität gearbeitet, strukturiert wird sie durch den Weg, der kompositorisch eine Tiefenwirkung schafft, die vom Dunkelgrün am Horizont aufgegriffen wird.

Die Gestalt der Frau ist hart gemalt. Ihre Körperkontur wird durch eine weiße Linie unterstützt, die ein Ineinanderfließen mit der Landschaft, wie es bei den Beinen der Ziege geschieht, verhindert. Ihre Gestalt hebt sich so klar von der Dünenlandschaft und dem Himmel ab.

Liebermann schuf das Gemälde in seinem Atelier. (35) Dem Bild gingen einige Skizzen und Studien voraus. Im Besitz der Kunsthalle Mannheim befindet sich ein Skizzenblatt, auf dem unter anderem drei

Bewegungsstudien einer möglicherweise jungen Frau, die eine widerspenstige Ziege hinter sich herzieht, zu sehen sind (Abb.8). Andere Vorzeichnungen und Studien zeigen, daß als Alternative zu dieser Frau auch ein Junge vorgesehen war, so eine Kreidezeichnung im Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (Abb.9). Dieses Skizzenblatt ist mit 1888 datiert, woraus hervorgeht, daß sich Liebermann über längere Zeit mit der Bildidee beschäftigt hatte, wenn auch die 'Frau mit Ziegen' innerhalb kurzer Zeit entstand. (36)

Wiederholt und über einen längeren Zeitraum taucht in Liebermanns Werk das Thema des Menschen in der Dünenlandschaft auf. 1887 malte er die 1. Fassung von 'Karren in den Dünen', der 1889 drei weitere Fassungen folgten (vgl.Abb.10). (37) 1889/90 entstand die 'Frau mit Ziegen', für die er die Landschaft von 'Karren in den Dünen' übernahm. (38) Werke der 90er Jahre gehören zum gleichen Themenkomplex. 1894 entstand 'In den Dünen', auch 'Schreitender Bauer' genannt (Abb.11), das nach Erich Hancke als Gegenstück zu 'Frau mit Ziegen' geplant war. (39) Das Gemälde war ehemals im Besitz des Museums Königsberg und wurde 1945 zerstört. Variationen dieser Bildidee sind der 'Sitzende Bauer' von 1896, heute Städt.Museum Leipzig, und der 'Schreitende Bauer' von 1895/99, heute Privatbesitz. (40)

Brandes konnte dem Gemälde, wie die oben zitierte Kritik zeigt, nur einen sehr eingeschränkten künstlerischen Wert zusprechen. 'Ce n'est plus ça au tout', das Dargestellte langt nicht, es zum Kunstwerk erklären zu können. Dabei erkannte er durchaus an, daß es Liebermann seiner Meinung nach gelungen war, die Bewegung der Frau korrekt darzustellen, wie die typische Öde der Landschaft malerisch einzufangen. Ausdrücklich kritisierte er die Farbbehandlung des Himmels, der ihm 'mit der Maurerkelle' aufgetragen zu sein schien. Seine positiven Kritikpunkte verwiesen auf damals gültige Qualitätsmerkmale: Die malerische Darstellung von Bewegungsabläufen, die durch entsprechende Präsentation im Bild die Illusion des Räumlichen und Wirklichen vermitteln

und daher der Darstellung eine gewisse Direktheit verleihen, sowie die Schaffung einer der Landschaft angemessenen Stimmung. Thema und Ausführung fehlt aber nach Brandes das entscheidende Moment, das das Bild zum Kunstwerk machen würde.

Durch Übernahme traditioneller Formensprache und Gestaltungselemente, die er in einen neuartigen und für die Sehgewohnheiten der Zeit ungewöhnlichen Zusammenhang brachte, entwickelte Liebermann an 'Frau mit Ziegen' eine Bildersprache, die mit den damals konventionellen Kriterien nicht mehr faßbar war. Auch heute noch fällt die Größe des Gemäldes auf. Mit 127 x 172 cm hat 'Frau mit Ziegen' Ausmaße, die zur Präsentation einen bestimmten Platz beanspruchen. Zum Vergleich: Gregor Bochmanns 'Auf der Weide' (1877) (Abb. 12), das einen Schäfer darstellt und daher vom Thema her als Vergleich herangezogen werden kann, mißt 34 x 55 cm, eine für die Zeit um 1890 immer noch übliche Größe für ein Gemälde dieses Themas. Liebermann wählte also ein für das Thema unübliches Format. Die dargestellte Handlung wurde durch ein genaues Studium von Bewegungsabläufen gewonnen (vgl. Abb. 8 und 9), darüber hinausgehend zeigt sie keinen außergewöhnlichen anekdotischen Reiz, d.h. das künstlerisch Erarbeitete wird nicht in eine erzählerische Handlung umgesetzt. Statt dessen demonstriert Liebermann die künstlerisch zu bewältigende Aufgabe der Darstellung eines komplizierten Bewegungsablaufes. Er zeigt in diesem Bild sein malerisches Können an einer weder bekannten noch interessanten Person, die allerdings durch das gewählte Format in besonderer Weise herausgehoben wird. Diese inhaltliche wie thematische Gewichtung wurde von Brandes als unangemessen empfunden. Die Landschaft, von ihm als Stimmungsträger erkannt, zeigt keinerlei anschauliche Besonderheiten, sie ist, vom Standpunkt eines Betrachters, der eine besonders eindrucksvolle Schilderung erwartet, genauso langweilig wie das dargestellte Thema.

Für uns geht von dem Bild heute ein eigentümlicher Reiz aus, den Brandes mit seinen Kriterien der Betrachtung nicht erschließen konnte. Liebermann entwickelte in diesem Gemälde eine Sprache der Malerei,

die, losgelöst von thematischen Anforderungen, das Kunstwerk in einen rein ästhetischen Zusammenhang setzen und dabei die durch Anschauung geprägte Erfahrung des Bildrezepienten zum Ausgangspunkt einer individuellen Bilderfahrung machen konnte. Beides steht in dem Bild in einem dialektischen Verhältnis zueinander. Die Farbbehandlung vermittelt einen Eindruck, der an die menschliche Sehgewohnheit anknüpft. Sie imitiert diese jedoch nicht sklavisch, sondern, die Dünenlandschaft verdeutlicht das, strukturiert und akzentuiert mittels malerischer Möglichkeiten. 1890 bedeutete dies einen Regelverstoß gegenüber der an den Akademien gelehrten und praktizierten Malerei. Dieser Verstoß eröffnete den Weg für das Einbringen neuer künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten, die sowohl auf der Seite der Künstler wie auch auf der Seite der Kunstrezepienten eine individuelle Wahrnehmung und Assoziation mit Wirklichkeitserfahrung intensivierte. Diese Entwicklung erforderte neue Kriterien zur Bewertung eines Kunstwerkes, die der subjektiven Wirklichkeitserfahrung Rechnung tragen konnten.

Das Thema von 'Frau mit Ziegen' ist zunächst die rein künstlerische Aufgabe, eine menschliche Person darzustellen, die einen Raum durchschreitet und deren Körper dabei eine Drehung und Beugung erfährt, die durch den Kraftaufwand des Ziehens einer entgegenwirkenden Kraft, in diesem Fall der Ziege, bedingt ist (vgl. Abb. 8 und 9). Mit der Wahl des Formats sprach Liebermann diesem künstlerischen Thema die seines Erachtens angemessene Bedeutung zu. Er setzte sich damit gleichzeitig über die Anforderung hinweg, daß ein großformatiges Bild eine von der Erzählung oder der dargestellten Person her entsprechende Wichtigkeit haben sollte. Die Wahrnehmung des Gemäldes besteht jedoch nicht nur im Erkennen der rein künstlerischen Aufgabe. Die Präsentation des Themas der alten Frau, die zwei Ziegen hütet, eröffnet den Weg zu inhaltlichen Interpretationen, die über ein reines Nacherzählen einer möglichen Geschichte hinausgehen. So schreibt Eberle unter Bezug auf Liebermanns Entscheidung, statt des Jungen aus dem Skizzenblatt die Frau darzustellen: "Da für sie die doppelte

Anstrengung, steiles Gelände und widerstrebendes Tier, beschwerlicher sein dürfte als für den Knaben, betont Liebermann mit dieser Figur Mühsal und Härte des Lebens. ... Die Poesie der Wahrheit, diese Echtheit des einfachen, wenn auch harten Lebens, ist wohl auch als Vorwurf gegen Liebermanns eigene Klasse, den Bürger zu sehen. Diesem wird das Unechte, Naturferne, Phrasenhafte seiner eigenen Existenz im Gegenbilde vorgehalten. Die Konsequenz, die der Betrachter aus dem Bilde ziehen kann, ist nun allerdings eine andere, als in früheren Bildern des Malers. Hier ergeht keine auch noch so versteckte Aufforderung, sich der Arbeit der Gemeinschaft anzuschließen - es gibt keine Gemeinschaft mehr." (41) Bei Dagmar Schlapheit-Beck heißt es im Zusammenhang von 'Frau mit Ziegen': "Die arbeitende Frau auf dem Lande steht für Liebermann als Antagonismus zwischen erbärmlichen Elend und heroischer Kraft. Beides führt er in seinen Bildern vor. Die Frau verkörpert bei ihm sowohl Schwäche wie auch Kraft, Angst wie auch Mut. Die 'Frau mit Ziegen' ist eins seiner überzeugendsten Bilder in Hinblick auf die Größe und Würde der einfachen, auf dem Lande arbeitenden Frau." (42) Beide Zitate verdeutlichen, wie mittels Assoziation Eberle und Schlapheit-Beck sich einen Gehalt des Werkes erschließen können, der nicht auf einer anekdotischen, sondern zuständlichen Ebene liegt. Das Gemälde selbst läßt es dem Betrachter offen, welche Bedeutung dem Dargestellten zukommen soll, wenn Liebermann auch mit der Wahl der Frau und der Entscheidung gegen den Jungen einen inhaltlichen Schwerpunkt gesetzt hat.

Die Konzentration des Betrachters auf die eigene Assoziation erreichte Liebermann mittels Konzentration der Darstellung auf einige wenige Bildgegenstände, sowie der Neutralisierung der Landschaft und des Himmels. Beide enthalten selbst keine erzählerischen Elemente. Milieu und Stimmung sind nur angedeutet und schaffen dadurch einen Phantasieraum. Sie sind im wahrsten Sinne des Wortes Stimmungsträger. Damit geht ihre Darstellung über die reine Anschaulichkeit hinaus, die zum einen durch den Farbauftrag gegeben ist, zum anderen durch diesen aber auch durchbrochen wird. Das Dargestellte sind nicht nur Himmel

und Landschaft, sondern gleichzeitig ein Farbenteppich.

Brandes konnte mit seinen Kriterien des Kunsturteils die Intention dieses Werkes nicht nachvollziehen. Es muß mangels publizierter Äusserungen dahingestellt bleiben, was 1891 den Staat bewog, das Gemälde für eine öffentliche Sammlung anzukaufen. Das Betrachterverhalten, dem wir bei Brandes begegnen, ist durchaus repräsentativ für die Kritiken am Naturalismus zur damaligen Zeit. Die Gegenüberstellung mit dem Gemälde zeigt, daß der dieser Auffassung zugrunde liegende Maßstab der Intention des Naturalismus nicht gerecht werden konnte. 'Frau mit Ziegen' zeigt, daß die Malerei des Naturalismus nicht in einem reinen Abmalen der Umwelt besteht. Letztere lieferte allein die Vorgabe für das Kunstwerk, an ihr orientierten sich Thema und Ausführung.

Die Art der malerischen Ausführung ist der Grund dafür, daß die damals dominanten Positionen innerhalb der Kunstkritik Werken von Wilhelm Leibl (23.10.1844 - 12.12.1900)[43] im Gegensatz zu denen von Max Liebermann künstlerischen Wert zusprechen konnten. Die folgende Rezension einer Ausstellung von 1889 macht deutlich, daß die Themen, die denen von Liebermann zu dieser Zeit vergleichbar sind, aufgrund der anderen künstlerischen Umsetzung inhaltlich akzeptiert wurden:

"Ein Realist, der durchaus auf seine eigene Weise, ohne in die Fußstapfen der französischen Hellmaler zu treten, die Menschen treu und wahr in seinen Bildern wiederzugeben sucht, ist Wilhelm Leibl. Das Streben nach Wahrheit tritt in seinen Werken ebenso stark wie bei nur irgend einem unserer Realisten aus der Schule Uhdes und Liebermanns hervor. Doch wie anders ist der Weg, der ihn zu dieser Wahrheit hinführt! - Leibl sucht die Menschen, die er malt, nicht in dem gleichförmigen, grauen Lichte eines mit weißen Wolken bedeckten Mittagshimmels auf, in welchem die Farbe des Auges verblaßt und die charakteristischen Schatten der Züge des Gesichts verschwinden. Im Gegenteil. Er malt die Menschen in den dunkelsten Schatten der alten, jetzt so viel geschmähten Atelierbeleuchtung und auf völlig schwarzem Hintergrunde, als ob sie aus dem Fenster eines dunklen Zimmers herausschauen. Im Gegensatz zu den Hellmalern ist Leibl der Schwarzmaler. In seinen Genrebildern und Charakterköpfen aus dem Volksleben der bayrischen Alpen sind dieselben Männer und Frauen

und Mädchen dargestellt, welche Defregger sooft gemalt hat: dieselben malerischen Volkstrachten und derselbe kraftvolle Menschenschlag; die Mädchen mit den herben Zügen und vollen Wangen; die Männer mit der Adlernase und dem energischen Gesichtsausdruck. Doch in ihren Zügen liegt, nicht wie bei Defregger, das heitere Lachen, das nur von dem Scherz und Spiel der ländlichen Volksfeste zu erzählen weiß, sondern der Ernst eines arbeitsamen, mühevollen Lebens. Leibl malt die Männer, die in der rauhen Natur des Hochgebirges verwittert sind. Die Menschen, welche das Walten der Natur in der Werkstatt der Elemente beständig vor Augen haben, sind ernst und fest in ihrem Wollen und Handeln geworden." (44)

Richard Hamann, der die Entwicklung von Leibls Maltechnik untersucht hat, zeigt, daß dessen Malweise in den späten 70er Jahren wieder glatter und detaillierter wurde. (45) Herausragendes Beispiel hierfür ist das Gemälde 'Bäuerinnen in der Kirche' (1878-1882) (Abb.13), an dem Leibl über mehrere Jahre intensiv arbeitete. Nichts an dem Bild erscheint zufällig, der Künstler hat seine Empfindung in der Malweise zurückgenommen zugunsten des dargestellten Bildgeschehens. Dadurch stehen die dargestellten Figuren und Gegenstände, nicht aber ihre Wahrnehmung durch den Künstler im Vordergrund. Vergleicht man unter diesem Aspekt das Gemälde mit Max Liebermanns 'Frau mit Ziegen' (1890) (Abb.6), so wird der Unterschied deutlich. Beide Maler stellen eine Szene aus der Umwelt dar, wie sie sie selbst erlebt oder gesehen haben mögen. Leibl versucht durch seine Malweise die objektive Materialität der dargestellten Gegenstände anschaulich zu erfassen: die Struktur des Gewebes der Kleidung, das geschnitzte und polierte Holz der Kirchenbank, die Glasur des irdenen Kruges, die Haut der Frauen. Diese Materialität ist in Liebermanns Gemälde nicht zu erkennen. Er gibt nur den Eindruck wieder, den die dargestellten Bildgegenstände gemacht haben. Während Leibl das Medium Ölfarbe so brillant einsetzt, daß uns die Gegenstände in ihrer Substanz gegenwärtig erscheinen, exponiert Liebermann seinen eigenen Eindruck. Der Ausgangspunkt, mit malerischen Mitteln eine Illusion von Realität zu erreichen, ist bei beiden grundverschieden. Leibl objektiviert die Gegenstände, Liebermann verdeut-

licht die Wahrnehmung durch den Menschen. Liebermann drückt seine Intention mit der pastosen Maltechnik aus, während Leibls Gemälde glatt erscheint. Es soll nicht erörtert werden, wie diese Entwicklung in Leibls Werk zu beurteilen ist, sondern gezeigt werden, daß die Art, wie Liebermann sein Gemälde 'Frau mit Ziegen' gearbeitet hat, als nicht gegenstandsgemäß empfunden wurde.

Fassen wir die Positionen innerhalb der Kunstkritik in den späten 80er Jahren in Bezug auf die Pleinairmalerei zusammen, so ergeben sich die folgenden Kritikpunkte: Man bemängelte den unakademischen Gebrauch der Farbe, der nicht die Materialität der Gegenstände anschaulich-illusionistisch nachempfinden ließ, sondern den Eindruck, den diese auf den Künstler machten, in den Vordergrund rückte. Es wurde die Hinwendung zu Themen kritisiert, deren allgemeine Bedeutung nicht gesehen werden konnte. Die Betonung der individuellen Handschrift des Künstlers, die den individuellen Eindrücken Rechnung trug und mit dem Kunstmittel Farbe experimentell neue Ausdrucksmöglichkeiten erarbeitete, wurde abgelehnt.

Innerhalb der Kritik stößt man auch auf Beispiele einer positiven Rezeption der Pleinairmalerei. Es sind Werke von Künstlern, die in unserer heutigen Diskussion um eine auf die Naturwirklichkeit bezogene Kunst keinerlei Relevanz mehr haben. In den späten 80er Jahren wurden ihre Werke denen von Liebermann und Uhde als positive Beispiele gegenübergestellt.

1886 machte der in Deutschland lebende Norweger Frithjof Smith (5.4.1859 - 11.10.1917) [46] mit seinem Gemälde 'In der Dorfkirche' (1885) (Abb.14) auf der Berliner Jubiläumsausstellung Furore. Das Gemälde stellt uns Smith als wenig eigenständigen Künstler vor, der sich an den Erfolgen von Wilhelm Leibls 'Bäuerinnen in der Kirche' (1878/1882) (Abb.13) anzuhängen versuchte. Friedrich Pecht schrieb zu dem Bild:

"Zur Schilderung unsrer eigenen sozialen Zustände zurückkehrend, finden wir den spezifisch münchnerischen Charakter vielleicht nirgends mit solcher Schönheit und Bestimmtheit zugleich ausgesprochen, als bei des Norwegers Frithjof Smith 'In der Kirche', einem Bilde, das unsere Leser ja schon vor fünf Jahren kennengelernt haben und das seither nichts von seinem Werte verloren hat, was viel sagen will."(47)

In den nachfolgenden Werken setzte sich Smith mit der Freilichtmalerei auseinander, konnte damit jedoch nicht mehr an den vorherigen Erfolg anknüpfen. 'Im Spitalgarten' (1888) (Abb.15) und 'Auf der Wiese' (1889) (Abb.16) zeigen, daß Smith versuchte, in moderater Form 'Freilichtmalerei' für den Geschmack eines an süßliche Genremalerei gewöhnten Publikums zu schaffen. (48) Beide Darstellungen zeigen detailfreudige Szenen unter freiem Himmel. Sie stellen jeweils ein Nebeneinander von Handlungen dar, die offensichtlich das Thema des Gemäldes illustrieren sollen. Im Gegensatz zum herkömmlichen Sittenbild ist das Geschehen auf keine Handlung konzentriert, was beide Bilder in der Komposition auseinanderfallen läßt. Smith orientierte sich hier an der gestalterischen Aufgabe der gleichwertigen Darstellung aller Bildgegenstände, die, indem er den anekdotischen Charakter der einzelnen dargestellten Handlungen beibehielt, von ihm nicht malerisch strukturiert wurden. Möglicherweise sind die Bilder tatsächlich in Auseinandersetzung mit subjektiver Seherfahrung in der freien Natur entstanden, das Resultat zeigt jedoch keine innovativen Momente, die aus dieser Erfahrung hätten gewonnen werden können.

Ein anderer häufig erwähnter Künstler ist Walter Firle (22.8.1859 - 20.11.1929). (49) Firle erzielte seine ersten Erfolge mit Gemälden, die das Thema 'Waisenhaus' in Variationen darstellen. Pecht schrieb zu dem 1886 auf der Berliner Jubiläumsausstellung ausgestellten und mit der 2. goldenen Medaille ausgezeichneten Gemälde 'Morgenandacht in einem holländischen Waisenhause' (1884) (Abb.17):

"So der Breslauer Walter Firle, dessen 'Morgenandacht in einem holländischen Waisenhause' uns die singenden Mädchen von einem Zauber

der Jugend und Reinheit umflossen zeigt, für den man sämtliche Odalisken und Italienerinnen der Ausstellung gerne dahingäbe, mit einem halb Dutzend zweifelhafter Heiligen dazu. Schon weil man die Keuschheit der Empfindung überhaupt nur bei den Deutschen und allenfalls noch bei den Engländern findet." (50)

Karl von Vincenti, der Wiener Korrespondent der 'Kunst für Alle', sah Firle gar als Führer der Pleinairbewegung an:

"In der deutschen Abteilung ist der Führer der Freilichtmaler, der Breslauer Firle, eine der interessantesten Erscheinungen. Sein mit Recht berühmtes, für seine Lichtbehandlung überzeugendes Bild 'Morgenandacht' gebietet den Gegnern schweigen." (51)

Firle kann als herausragendes Beispiel der Künstler angesehen werden, die das Waisenhausthema, das als 'Rührstück' seinen Platz in der Genremalerei des 19. Jahrhunderts hat, mit 'modischen Akzenten' versehen dem breiten Publikumsgeschmack entsprechend, ausführten. Die Rührung oder Moral, die aus der 'Morgenandacht in einem holländischen Waisenhaus' sichtbar wird, steht eindeutig im Vordergrund, die Darstellung des von Vincenti gelobten flutenden Lichtes ist nicht die eigentliche Aufgabe, die sich der Künstler gestellt hatte, sondern unterstreicht lediglich die thematische Aussage des Bildes.

Eine Gegenüberstellung mit einem Werk von Liebermann soll die Unterschiede zwischen einer 'marktgerechten' Auffassung, die anekdotische Züge trägt, und einer Malerei, die, an der Naturwirklichkeit orientiert, ein Thema mit rein malerischen Mitteln darzustellen bemüht ist, verdeutlichen.

1881/82 malte Max Liebermann ebenfalls ein Waisenhausbild, die 'Freistunde im Amsterdamer Waisenhaus' (auch 'Der Hof des Waisenhauses in Amsterdam') (Abb.18), heute im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt/Main. (52) Vergleicht man dieses Gemälde mit Firles 'Morgenandacht' (Abb.17), so fällt auf, daß bei Liebermann nicht die Vermittlung eines moralischen Gehaltes, sondern die Auseinander-

setzung mit malerischen Problemen im Vordergrund stand.

Firles Bild erzählt eine Geschichte. Die Waisen, junge Mädchen im heranwachsenden Alter, stehen beisammen und singen einen Morgenchoral. Ihre Gesichter tragen zwar in gewissem Sinne individuelle Züge, stellen aber doch alle einen gemeinsamen Typ dar. Ihre Feinheit - Pecht spricht von Keuschheit - wird durch die gestärkten weissen Hauben, die weißen durchscheinenden Brusttücher und die weißen Schürzen unterstrichen. Eine alte Frau, offenbar die Vorsteherin der Anstalt, sitzt betend und gedankenverloren in ihrer Gläubigkeit als Gegenpart auf der gegenüberliegenden Bildseite. Die stehend betende Frau außen rechts, eine Wirtschafterin, steht etwas verloren im Raum. Es hat den Anschein, als ob Firle sie nur eingebracht hat, um den starken Gegensatz zwischen den Mädchen und der Alten aufzuheben, gleichzeitig aber auch, indem er drei Stufen des Lebensalters zeigt, die Jugend der Waisen deutlich zu machen. Die Wirtschafterin weist novellistisch auf den Betrieb des Waisenhauses hin. Das hereinflutende Licht läßt die Darstellung sphärisch wirken, die Mädchen werden von 'Zauber und Reinheit umflossen'.

Liebermanns Gemälde (Abb.18) stellt die Umsetzung eines optischen Eindrucks dar. Zu der Entstehung schreibt Erich Hancke: "In Amsterdam fielen ihm die holländischen Waisenmädchen in ihrer zweifarbigen Kleidung auf, und er erkannte in ihnen auf der Stelle ein interessantes malerisches Problem." (53) Im Gegensatz zu Firles Darstellung sind die Waisen tatsächlich als Individuen dargestellt. Sie sind einzelne Figuren, die auch kompositorisch nicht als einheitliche Gruppe geordnet sind. Die fehlende Konzentration auf eine dominierende Handlung wie bei der 'Morgenandacht' (Abb.17) läßt das Bild als direkte Umsetzung eines optischen Eindrucks erscheinen, der so zum inhaltlichen Schwerpunkt des Gemäldes werden kann. Im Gegensatz zu Firle ist hier nicht eine bestimmte Handlung Ausgangspunkt. Das Gemälde stellt die Umsetzung der Aufgabe dar, gleichartig gekleidete Einzelfiguren, die verschiedene Handlungen und damit verschiedene Bewegungsabläufe in einem von Licht- und Schattenwirkungen gekennzeichneten Raum ausüben,

malerisch so zu präsentieren, daß eine in sich geschlossene Gesamtwirkung entsteht. Liebermann erreichte dies durch das ausgeglichene Spannungsverhältnis von statischem Gebäudeteil und Hofboden auf der einen Seite, die in abgetönten Farben gemalt sind, und hellem Blätterwerk und leuchtenden Lichtpunkten auf der anderen Seite, die im hellen Farbenspiel Bewegung suggerieren. In diesem so geschaffenen Bildraum ordnete er die Mädchen mit ihrer schwarz-rot-weißen Kleidung an, so daß durch diese Waisentracht bedingt das Bild zu einer gegenständlichen Farbkomposition werden kann. Liebermanns Darstellung ist keine Geschichte, die eine charitative oder erotische Interpretationsmöglichkeit anbietet, sondern zeigt die Umsetzung einer malerischen Aufgabe, die das optisch erfahrbare Naturerlebnis zum Ausgangspunkt hat, und dieses durch die einzelnen Bildgegenstände und dargestellten Handlungen thematisiert.

Das helle hereinfallende Licht dient bei Firle der Überhöhung moralischer Werte, die durch die dargestellte Handlung angesprochen werden, es hat quasi illustrative Funktion. Bei Liebermann ist die Licht- und Farberfahrung Ausgangspunkt einer malerischen Aufgabe. Darstellungen von Waisenhaus- und Nähmädchen stehen in der Tradition der Genremalerei des 19. Jahrhunderts. Indem Liebermann das Thema als genuin malerische Aufgabe auffaßte, gelang es ihm mit 'Freistunde im Amsterdamer Waisenhaus' den dem Thema in dieser Tradition eigenen Inhalt der Reduktion auf das bürgerliche Ideal der erotischen Reinheit zarter Mädchen zu überwinden und damit auch die dargestellten Personen als Individuen in ihrem Sosein zu erfassen. Sie wurden von ihm dadurch nicht von vorneherein auf ein bestimmtes Klischee reduziert.

Andere Künstler waren in ihrer Bildgestaltung zu dieser Zeit nicht so eindeutig gegen die traditionellen Themengehalte gerichtet, obwohl einzelne gestalterische Elemente in ihren Werken den Versuch der Orientierung an der Dominanz der anschaulichen Erfahrung von Umwelt im Erkenntnisprozeß erkennen lassen. Ein Beispiel hierfür ist

Gotthardt Kuehl (28.11.1850 - 9.1.1915) [54], dessen 'Waisenkinder in Lübeck' (1884) (Abb.19) Pecht als Darstellungen bürgerlicher Tugend interpretierte:

"Man glaubt, die zum offenen Fenster ins Gemach hereindringende Frühlingsluft zu atmen, wenn man die guten Kinder da so emsig arbeitend sieht, während die Sonne auf den Boden scheint und die Katze mit dem Garnknäuel spielt. Denn es weht uns eine Atmosphäre der Ordnung, Reinheit und heiteren Pflichterfüllung aus dem Ganzen an, die überaus wohlthätig anmutet, uns alles das zeigt, was die sicherste Bürgschaft für das Gedeihen unseres Staatswesens bildet: Der allen anderen so überlegene Schatz von bürgerlichen Tugenden - bei Frauen und Männern." (55)

Kuehl arbeitete in seiner Darstellung die substantielle Materialität der Bildgegenstände malerisch heraus. Er experimentierte dabei mit dem Kunstmittel Farbe, indem er die verschiedenen Materialien in unterschiedlichem Farbauftrag darstellte. Andererseits erscheinen die einzelnen Bildgegenstände nicht derart aufgelöst und reduziert, wie wir es bei Liebermann gesehen haben. Die optische Wahrnehmung des Künstlers als Ausgangspunkt für die thematische Bearbeitung steht nicht eindeutig im Vordergrund. Erzählerische Elemente wie die mit dem Garnknäuel spielende Katze und das Nähkästchen mit den heraushängenden Bändern auf dem Stuhl rechts, sowie der durch die eine Näherin hergestellte Blickkontakt mit dem Betrachter entstammen der Genremalerei und ermöglichten es Pecht, einen Zugang zu dieser Art von Darstellung zu gewinnen.

Bei einem Gemälde wie 'Waisenkinder in Lübeck' erhebt sich die Frage, ob hier nicht eher neue malerische Elemente Eingang in die traditionelle Bildauffassung gewonnen haben, als daß hier ein Maler tatsächlich versuchte, diese traditionelle Auffassung zu überwinden. Die Bildsprache erfährt keine gravierende Veränderung, so daß Pecht für seine Beurteilung den herkömmlichen Maßstab wählen konnte. Pecht maß dem Wahrheitsgehalt eines dargestellten Themas an der im Bild inszenierten Geschichte. Über das Bild 'Viatikum' (1882) (Abb.20)

von Ludwig Passini (9.7.1832 - 6.11.1903)[56] schrieb er:

"Es war kein Gottesdienst und nur einzelne Betende und die niemals fehlenden Bettler da zurückgeblieben, als der Priester unter gewaltigem Geklingel des Küsters aus der Sakristei in die Kirche heraustrat, um irgend einem sterbenden armen Teufel die letzte Wegzehrung zu bringen. Sie haben es sehr eilig. ... Aber wie echt sind sie alle von ihm bis zu den herabgetretenen Schuhen oder dem Priester mit seiner konventionell feierlichen Amtsmiene! Ebenso charakteristisch, ja noch schlagend wahrer sind die so ganz echt venezianischen Figuren des Vordergrundes, der alte Gondoliere vorne, die knieende Frau neben ihm - kurz alle, alle haben das Gepräge jener Mischung von Armut, Saloperie, Beweglichkeit und angeborener Grazie, die für Venedigs Volk so bezeichnend ist. ... Während es jetzt oft Mode wird, das eine Komposition zu nennen, wenn man eine Figur möglichst langweilig neben die andere stellt oder setzt, so erfreut uns hier bei Passini eine Abwechslung der einzelnen Stellungen, ein überaus fein abgewogener Aufbau des Ganzen, eine Lebendigkeit der Silhouetten und dabei doch eine Klarheit und bezaubernde Natürlichkeit der Anordnung, wie ihrer eben nur ein echter Künstler fähig ist, der noch etwas anderes gelernt hat als es der modische Naturalismus in seiner Roheit, mit oder ohne graue Luftreflexe zu bilden vermag, wenn er eine platte Modellabschrift die Rolle der schaffenden Phantasie vertreten läßt. - Und solche Armut der künstlerischen Erfindung wagt man uns auch noch als Muster anzupreisen." (57)

'Viatikum' ist ein Aquarell.[58] Mit keinem Wort ging Pecht in seiner Besprechung auf diese Technik ein; nicht die Bewältigung einer malerischen Aufgabe, sondern die Wahrscheinlichkeit einer dargestellten Geschichte stand für ihn beim Verfassen der Rezension im Vordergrund. Damit reduzierte er aber auch die künstlerische Darstellung auf die erzählte Geschichte.

Pechts Vorstellung von Kunst entspricht den Maximen der deutschen Genremalerei des 19. Jahrhunderts.[59] Das revolutionäre Element der politischen Bildung des Bürgertums der Vormärzzeit[60] hatte sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts längst in ein stabilisierendes, die gesellschaftliche Wirklichkeit flüchtendes verwandelt.

Der Realitätsgehalt der Genrebilder dieser Zeit drückt sich vornehmlich in der Identität von Bild und bürgerlicher Bedürfnisstruktur

im emotionalen Bereich aus. Dabei ist für die Auseinandersetzung um den Naturalismus wichtig, daß die Zeichnung und Malerei in der Kritik dann als wahr angesehen wurde, wenn die im Bild gezeigte Situation oder Szene als Geschichte nachempfunden werden konnte. So wurde illusionistisch mit Mitteln der Kunst ein Stück Lebensqualität geschaffen, das mittels des Maßstabes der eigenen erlebten, vor allem aber der vorstellbaren Erfahrung für wahrscheinlich gehalten werden konnte. Damit wurde die im Bild dargestellte Geschichte wahr. Die Empfindung, die durch das Bild vermittelt wurde, wurde mit allgemeinen gesellschaftlichen Idealen in Verbindung gebracht. Zwar nahm ein einzelnes Individuum das Kunstwerk wahr, diese Wahrnehmung wurde jedoch ständig in Bezug zur existierenden Gesellschaft gebracht.

Entscheidend für die Einschätzung der Genremalerei ist nun, daß sie sich nach 1848 immer mehr von der tatsächlich existierenden Realität abwandte. Dabei konnten die Künstler im Detail immer vollkommener die Illusion einer stofflichen Materialität herausarbeiten, die Fiktion immer perfekter gestalten. Da gleichzeitig die Abwendung von der sozialen Realität erfolgte, gerieten die Darstellungen zu einer Verklärung der bürgerlichen Gesellschaft. "Die Verklärung gehört wesentlich zum Genrebild des neunzehnten Jahrhunderts. Aber jetzt - nach 1848 - macht sich der Grundkonflikt des Jahrhunderts, der Zusammenstoß von idealer und realer Auffassungsweise, immer deutlicher bemerkbar. Man ging eine Scheinsynthese ein, um diese beiden Begriffe miteinander zu vereinigen. Da das Verhältnis zur Wirklichkeit jedoch sentimental war, konnte als Resultat auch nur eine Scheinwelt wiedergegeben werden." (61)

Die Entwicklung der Produktivkräfte, von denen vor allem das Bürgertum profitierte, veränderte einschneidend die Gesellschaft. Die tatsächliche soziale Realität widerlegte gesellschaftliche Ideale des 18. Jahrhunderts. Das Bürgertum als Klasse war nicht bereit, diesen Gegensatz von gesellschaftlicher Realität und gesellschaftlichen Idealen zu hinterfragen.

Für die Thematik der Genremalerei nach 1848 - wie auch des Romans - bedeutete dies, daß Verhältnisse aufgespürt und geschildert wurden, in denen diese Ideale vermeintlich zu finden waren. Schilderungen dörflichen Lebens, verstanden als Ausdruck sozial intakter Gemeinschaften, spielten hierbei eine herausragende Rolle. Künstler lebten saisonweise auf dem Lande, wo sie Modellstudien direkt vor Ort und nicht an mit Kostümen ausstaffierten Modellen im Atelier betreiben konnten.[62] Das Bild von Fritz Schnitzler, 'Das Schafbad (Motiv aus dem Schwalmtal)' (Abb.21) ist ein Beispiel dieser Art von Themen.

Diese Entwicklung führte auch dazu, daß die Schönheit der Landschaft, nicht in ihrer pathetischen, sondern in der schlichten, einfachen Schönheit bildwürdig wurde. Berthold Achenbach veröffentlichte seine 'Dorfgeschichten', die den Weg zu einer humanen Reorganisation der Gesellschaft aufzeigen sollten.

Einer der erfolgreichsten Genremaler der Zeit nach 1848 war Ludwig Knaus (5.10.1829 - 7.12.1910).[63] Sein Werk vereinigte alle Anforderungen, die weite Kreise des bürgerlichen Kunstpublikums an Kunst stellten. In seinen Arbeiten nahm er Bezug auf die Gegenwart durch die Darstellung alltäglicher Szenen. Bei der Wahl der Themen konzentrierte er sich auf Charaktere und Typen, deren Verhalten als besonders natürlich verstanden wurde. Er stellte Sujets aus vermeintlich intakten Lebensgemeinschaften, wie der Schwalmtaler Bevölkerung, dar. Seine Darstellungen bewegten sich im Rahmen bürgerlicher Normvorstellungen.

Knaus unterstrich mit seiner Malweise seine novellistischen Darstellungen. Licht- und Farbwerte dramatisieren, unterstreichen, schaffen Stimmungen. Die Malerei selbst wurde bei ihm nicht zum Thema, sie blieb Mittel. Knaus beherrschte die geforderte Verwendung der Ölfarbe gekonnt. Es war folgerichtig, daß die Kunstkritik ihn als ein 'nationales Ereignis' feierte. 'Die Falschspieler' (Abb.22) zeigt eins seiner

populärsten Gemälde. Knaus verarbeitete in dem Bild neben niederländischen Vorlagen Studien von seinem Aufenthalt im Schwarzwald.

Betrachten wir uns daraufhin nocheinmal die Werke von Walter Firle und Frithjof Smith, vergleichen sie mit Liebermann und Knaus, so wird deutlich, daß sie als Epigonen des letzteren zu verstehen sind. Zwar müssen wir zugestehen, daß als 'modischer Effekt' die Farbpalette sich aufhellte, doch die Auffassung der Darstellung änderte sich nicht grundsätzlich. Ihre Bilder stellen Geschichten dar, deren Inhalte die Ideale der Gesellschaft verdeutlichten und damit moralisierend wirkten. Die Bilderzählung dominiert, ihr wurde die Malweise untergeordnet.

Gegenüber dieser Auffassung heben sich die Werke von Max Liebermann, wie etwa die 'Frau mit Ziegen' (Abb. 6) ab. Liebermann trug in der Ausführung des Gemäldes seinem individuellen Eindruck Rechnung. Er zeigte dies in der malerischen Ausarbeitung, die gleichzeitig selbst mit zum Thema der Darstellung wurde.

Die Gemälde von Smith/Firle und Liebermann sind keine Kopien der Realität. In beiden Ansätzen wird über ein reines Abmalen der Realität hinausgegangen. Während aber bei den Arbeiten von Smith und Firle die malerische Methode, die die Illusion von Realität erreichen kann, festgeschrieben ist, erscheint sie bei Liebermann entsprechend dem visuellen Eindruck erarbeitet.

Der Ansatz in der Kunstkritik, der von von vorneherein festgelegten Normen ausging, wie dies bei Pecht und Voß der Fall ist, mußte Werke, die gegen diese Normen verstießen, ablehnen. Von Pechts Standpunkt aus gesehen mußte Liebermanns Malerei Schmiererei sein. Eine tatsächliche Auseinandersetzung mit der Malerei der Naturalisten konnte nicht stattfinden.

Dennoch müssen wir festhalten, daß diese neue Richtung innerhalb der Malerei im Rahmen der Berichterstattung der 'Kunst für Alle'

berücksichtigt wurde. Wir können die Abbildung des Fotos der Pleinairisten auf Frauenchiemsee (Abb.23) im vierten Jahrgang der Zeitschrift 1888 als Indiz dafür werten, daß seitens des Herausgebers der Anspruch bestand, das Publikum über alle möglichen Erscheinungen des Kunstlebens zu informieren. Der Informationsgehalt, den dieses Foto vermitteln kann, bleibt oberflächlich. Das Malen der Bäuerin unter freiem Himmel unter Inkaufnahme aller möglichen Strapazen inklusive der Mitnahme und des Aufbaus technischer Gerätschaften, läßt die Frage offen, zu welchem Zweck die Künstler dies auf sich nahmen. Die Ernsthaftigkeit, mit der gearbeitet wurde, konnte durch die kommentarlose Wiedergabe dieser Abbildung auch ins Lächerliche gezogen werden.

Stand im Fall des Fotos der Pleinairisten die Information im Vordergrund, so wiesen zahlreiche Kritiken der späten 80er und frühen 90er Jahre ironische Züge auf. Noch 1891 hieß es in einer Glosse über die Pleinairmalerei:

"Plünderte der Maler ehemals den ganzen Olymp für seine Komposition, ließ er sämtliche Heroen Modell zu seinen Bildern sitzen, so ist jetzt der Olymp entgöttert - man kennt nur noch einen Gott - den Pleinairismus. Ihm zu Liebe erduldet der geschniegelte Kunstjünger alle Schicksalstücken. Mit Todesverachtung läßt er seine weißen gepflegten Hände von der Sonne verbrennen, von Mücken zerstechen, das elegante Röckchen von Regengüssen durchweichen - ja er würde geduldig selbst den Blitz neben sich einschlagen lassen, wenn der dadurch seinem Götzen zu dienen glaubte." (64)

Diese Form der Kritik verdeutlicht die Außenseiterrolle, die die Pleinairmalerei im bürgerlichen Kunstbetrieb zu diesem Zeitpunkt noch spielte, wenn ihre Bedeutung andererseits auch so hoch eingestuft wurde, daß ihr im Rahmen der Berichterstattung ein Platz zuerkannt wurde.

Wie bereits erwähnt änderte sich die Auseinandersetzung um die neue Kunstauffassung zu Beginn der 90er Jahre. Innerhalb der Zeitschrift 'Kunst für Alle' fällt dieser Umbruch mit dem Beginn der Korrespondententätigkeit Jaro Springers für das Blatt zusammen (Abb. 24). In seinem ersten Artikel, der über die Akademische Kunstausstellung in Berlin berichtete, schrieb er 1890:

"Ein zusammenfassendes Urteil über die diesjährige Berliner Ausstellung wird im allgemeinen günstig ausfallen, nach Ausdrücken eines gesteigerten Lobes braucht man bei seiner Formulierung aber nicht zu suchen. Die Berliner Schule, die man ja allein hier vollzählig kennenlernt, weist durchgehend achtungswerte Leistungen auf. Als Berliner kann man mit diesem Erfolg der Ausstellung zufrieden sein. Die Jüngeren sind mit verhältnismäßig so reifen und technisch genügenden Bildern vertreten, daß man der künftigen Entwicklung der Berliner Kunst mit ruhigem Vertrauen entgegensehen kann." (65)

In diesem Artikel hob er vor allem die Arbeiten von Max Liebermann lobend hervor. Über dessen Position innerhalb der akademischen Kunstöffentlichkeit in Berlin schrieb er ein Jahr später:

"Das unleugbare kräftige Kunstleben ist recht zerfahren und mangelt sehr der festen Führung und der Leitung in eine bestimmte Bahn. Drei Meister sind besonders berufen an der Spitze zu stehen und die Richtung anzugeben: Liebermann, Skarbina und Vogel. Aber wie gering ist ihre Gefolgschaft. Nirgends wird der Kampf gegen ererbte Vorurteile und gegen traditionellen Schlendrian mit so mäßigem Erfolg geführt als in Berlin. Die Hellmalerei ist hier noch nicht hoffähig." (66)

Aufschlußreich für die Bestimmung seiner Einschätzung der Entwicklung einer neuen Auffassung in der Malerei ist das folgende Zitat aus einem Artikel über namentlich nicht genannte Münchner Künstler. Hier heißt es:

"Bei der Betrachtung der Münchner Landschaftsbilder fällt bei vielen ein gleiches, wenn auch ganz nebensächliches Motiv auf, nämlich die malerische Wiedergabe der glitzernden Lichter, die bei hellem Sonnenschein durch die Lücken im Laub der Bäume auf den Weg fallen. Bekanntlich hat sich schon früher einmal die französische Kunst, die

sogenannte Schule von Fontainebleau, mit diesem sehr schwierigen Problem abgemüht. Den Münchnern scheint es besser zu glücken, wenigstens denjenigen, die diese zitternden Lichtblicke sehr pastos malen." (67)

Das letzte Zitat verdeutlicht, daß Springer an die Bewertung der Kunstwerke mit ganz anderen Maßstäben als Pecht heranging. Er akzeptierte Thema und Malweise, auch wenn diese nicht den damaligen akademischen Normen entsprachen. Er bezog die Faktur des Gemäldes in seine Einschätzung mit ein und problematisierte, ob die Malweise einen themengerechten Eindruck vermitteln konnte. Eine derartige Position setzte voraus, daß er grundsätzlich eine individuelle vom Künstler gewählte Malweise zu akzeptieren bereit war. Sein Verweis auf die Schule von Fontainebleau zeigt, daß er die Tatsache eines französischen Vorbildes nicht von vorneherein als negativ einstufte.

Von 1890 an verfaßte Springer zahlreiche Artikel und Ausstellungsrezensionen für die 'Kunst für Alle'. Einige dieser Veröffentlichungen waren mit dem Pseudonym 'Dr. Relling' gekennzeichnet. Daneben schrieb Springer auch für andere Zeitschriften und Zeitungen. Seine Tätigkeit als Kunstkritiker ist bis heute noch nicht eingehend untersucht worden. Die biographischen Informationen über Springer sind spärlich. Er wurde 1856 in Prag als Sohn des Kunsthistorikers Anton Springer und seiner Frau Isabella geboren. (68) 1884 begann er seine Tätigkeit als Direktorialassistent am Kgl. Kupferstichkabinett in Berlin, dessen Kustos er 1909 wurde. Er fiel im Spätsommer 1915 in Rußland.

Springer promovierte 1882 mit einem Dissertationsthema über die Geschichte des Wormser Reichstages an der Universität Leipzig. Die Arbeit setzte sich mit den protestantischen Positionen auf dem Reichstag auseinander. Die Quellenbasis bildete hierfür die im Straßburger Stadtarchiv vorhandene Briefsammlung des protestantischen Gesandten Straßburgs, Jacob Sturm. In seiner Untersuchung leitete Springer die Politik Karls des V. vor dem Wormser Reichstag gegenüber den Protestanten von der allgemeinen politischen Situation des Reiches ab, er

nannte das Verhältnis zu Frankreich, die Osmanenkriege und die gesellschaftliche Situation in Italien. Die Politik Karls des V. war für ihn interessenbedingt. Damit ging er über einen Standpunkt, der den Ablauf der Geschichte durch einmalige unwiederholbare menschliche Handlungen beschrieben sieht, hinaus. Springers Interpretation der historischen Umstände des Wormser Parteitages war kurz, als daß man aus ihr eine bestimmte geschichtswissenschaftliche Position ableiten könnte.

Wir können in diesem Zusammenhang lediglich konstatieren, daß Springer eine Hochschulausbildung als Historiker absolvierte. In einem Lebenslauf, den er einer Bewerbung um den Direktorenposten am Germanischen Nationalmuseum beilegte, schrieb er, seine wissenschaftlichen Anschauungen seien durch den Leipziger Geschichtsprofessor von Noorden maßgeblich geprägt worden. (69)

Springer hat mit Ausnahme seiner umfangreichen Tätigkeit als Kritiker wenig veröffentlicht. Sein ehemaliger Chef im Kupferstichkabinett, Max Lehrs, stufte in dem erwähnten Nachruf Springers Veröffentlichungen 'Das radierte Werk des Adriaen von Ostade', 'Das Leben Jesu in Bildern alter Meister' und seine Beiträge zum 'Hausschatz deutscher Kunst der Vergangenheit' als Publikationen, die für den Kunstfreund bestimmt waren, ein und bemerkte, daß sie wissenschaftlich ohne Bedeutung blieben. (70) Als Werk von wissenschaftlichem Wert ist der Katalog der 'Radierungen des Hercules Seghers' zu nennen, der, wenn auch heute überholt, für die damalige Zeit wichtig war. (71) Die genannten Publikationen ergaben sich offensichtlich aus Springers Tätigkeit als Assistent am Kupferstichkabinett. Für die hier behandelte Thematik erlauben sie keinerlei Rückschlüsse. Ebensowenig Klarheit besteht über Springers Motivation, unter dem Pseudonym 'Dr. Relling' für die 'Kunst für Alle' Artikel zu verfassen. Der Name, den er von einer Bühnenfigur von Henrik Ibsen entlehnte, (72) mag daraufhin deuten, daß er sich mit den Bestrebungen der naturalistischen Dichter, eine neue Ästhetik des Theaters zu schaffen, identifizierte. Zwischen den mit 'Dr. Relling' und den mit Jaro Springer

gekennzeichneten Artikeln besteht tendenziell kein Unterschied, d.h. seine Wahl der Anonymität war keine Notwendigkeit, möglicherweise ein Kokettieren mit einer Überzeugung. Mangels konkreter Aussagen hierzu muß die Beantwortung der Frage jedoch Spekulation bleiben.

Springers Bedeutung für die Entwicklung der Rezeption der modernen Malerei liegt in seiner Rolle als entscheidender Befürworter des Naturalismus innerhalb der 'Kunst für Alle'. Seine Artikel bildeten den Gegenpart zu der von Pecht vertretenen Auffassung. Indem Springer von einer anderen Herangehensweise an das Kunstwerk ausging, konnte er Aspekte erschließen, die Pecht verborgen bleiben mußten. Dies soll im folgenden kurz skizziert werden.

Springer ging in seinen Beschreibungen von Gemälden von dem aus, was für den Betrachter sichtbar war. Er beschrieb die dargestellten Gegenstände wie auch die Malweise, ohne den Werken von vorneherein einen festgelegten Bedeutungsgehalt zu geben. Während Pechts Kritiken wie Anekdoten verfaßt waren, versuchte Springer, das Gesehene zu benennen, ohne dies einem übergeordneten Gedanken zuzuordnen. Über Arbeiten von Franz Skarbina (24.2.1849 - 18.5.1910) [73] schrieb er:

"Franz Skarbina, einer unserer Bewährtesten, der eine erfreuliche Produktivität zeigt, ist in drei Ölbildern und einem Pastell aufs beste vertreten. Es handelt sich, wie bei Skarbina selbstverständlich, zu meist um Beleuchtungseffekte. Im Berliner Weihnachtsmarkt ist der winterliche Luftton und der Gegensatz zwischen dem scheidenden Tageslicht und dem der elektrischen Laternen und der Öllampen der Buden trefflich fixiert. Noch viel pikanter ist das Bild 'Frühe Botschaft'. Ein Hotelkorridor im hellen Licht des frühen Morgens, in der geöffneten Thür eines Zimmers steht eine Dame, der das Stubenmädchen einen Brief bringt. Der einfache Vorgang ist gleichgültig, aber als Lichtstudie eine der ansprechendsten Arbeiten Skarbinas." (74)

Die Rezension weist aber auch schon auf ein Problem hin, das in Springers Herangehensweise enthalten ist. So stellte er in dem oben zitierten Abschnitt zwar dar, daß Skarbina mit Beleuchtungseffekten arbeitete, die durch Naturstudium gewonnen worden waren, er nannte

auch die Themen der Werke. Er entwickelte aber nicht, welche Aussage die 'pikante' Darstellung des 'gleichgültigen Vorgangs' enthält, d.h. das Thema wurde auf die Anschauung als solche reduziert. So blieb es auf der Ebene einer reinen Lichtstudie. Damit vernachlässigte Springer die Auseinandersetzung mit dem Gehalt der Bilder, der den ästhetischen Reiz mitbestimmt. Andererseits kam er so der Intention der Künstler, die nach Wegen suchten, subjektive Wahrnehmung mittels Orientierung an der Anschaulichkeit zu objektivieren, entgegen. Trotz dieses Mangels in seinen Kritiken, der, wie wir sehen werden, dazu führte, daß er mit seiner Position bestimmte Entwicklungen innerhalb der Malerei nicht mehr nachvollziehen konnte, kommt Springer in der Auseinandersetzung um den Naturalismus eine ganz wesentliche Rolle zu. Wenn auch seine Tätigkeit für die 'Kunst für Alle' im Einvernehmen mit dem Herausgeber Friedrich Pecht geschah, ohne dessen Zustimmung die Publikation von Springers Artikeln nicht möglich gewesen wäre, war er doch derjenige, der in der größten deutschen Kunstzeitschrift versuchte, einem breiten Publikum neue Auffassungen in der Malerei nahe zu bringen. Die 'Kunst für Alle' integrierte durch die Korrespondententätigkeit von Springer eine Richtung in der Kunst, die innerhalb des öffentlichen Kunstbetriebes immer mehr an Einfluß gewinnen konnte. So gesehen konnte die Zeitschrift durch die Artikel von Springer und Pecht nach allen Seiten hin offen bleiben.

Insgesamt stand das Kunstpublikum der Entwicklung des Naturalismus zu Beginn der 90er Jahre nicht mehr so negativ gegenüber. Herman Helferich thematisierte in einem Artikel die Veränderung des Publikumgeschmacks:

"Wir haben bei Uhde speziell die Möglichkeit, die Vielheit der Wege zu betrachten, die ein etwa 1850 geborener Maler gehen konnte; wie er, von seinem Vater begleitet, mit den ersten Zeichnungen zum alten Wilhelm Kaulbach kam, dann, als er malte, koloristisch à la Makart, später tonvoll à la Munkaczy wurde, - endlich zu guter Letzt, von Lieber-

mann hierzu angeregt, das Heil im Intimen und Naturalistischen, gemildert durch Gemüt, fand, das ist ein Stück unserer Kulturgeschichte, denn so war auch der Wandel unseres Geschmacks, auch wir wandelten, wir im Publikum. ... Und der Strom unserer Meinung ist zu den holländischen Armeleutebildern gegangen, zu den leisen, stillen Israelsbildern und ihrer Schule. Das war nicht langweilig mehr, das war nicht nur Ton, sondern auch Leben, Leben aber, das in Ton eingebettet war und dadurch unterschied sich das holländische Genrebild von dem deutschen Genrebilde." (75)

In vielen Kritiken wurden jetzt die malerischen Aufgaben thematisiert, ohne daß man sie von vorneherein als fragwürdig und unkünstlerisch einstufte. Dies zeigt, daß die damaligen akademischen Normvorstellungen keine Allgemeingültigkeit mehr besaßen. Es zeigt auch, daß dem Naturalismus ein besonderer Stellenwert innerhalb dieser Entwicklung der Kritik zukam, da zu seiner Bewertung andere Kriterien entwickelt werden mußten, als sie für die akademische Malerei Gültigkeit besaßen. Diese Entwicklung innerhalb der Kunstkritik deutet auf eine qualitative Veränderung in der Kunst hin.

Fassen wir zusammen, an welchen Punkten diese Veränderung innerhalb der Kritik stattfand, so ergibt sich das folgende Bild: Die Bildthemen wurden jetzt im Zusammenhang mit der rein malerischen Aufgabe gesehen. Wir haben dies in der Besprechung von Springer über Werke Münchner Maler auf der Internationalen Kunstausstellung 1891 in Berlin gesehen, ein anderes Beispiel ist die folgende anonyme Rezension:

"Zu den bestgemalten Arbeiten dieser Ausstellung darf man Walter Georgis 'Drei Schwestern' zählen, absolut und relativ, d.h. wenn man die Güte der Arbeit an der Schwere der Aufgabe mißt. Im vorigen Sommer hatte James Guthrie, das stärkste Talent unter den neuen Glasgower Malern, ein Bild hier, das drei junge Damen in unruhigem, zerstreutem Licht sommerlichen Baumschattens darstellte und das gestellte Problem schlechtweg mit Meisterschaft löste. Das war auch die Aufgabe, die sich Georgi vornahm, und gelöst hat er sie auch, vielleicht nicht ganz so keck wie der andere, aber doch gelöst 'cum laude'." (76)

Das Akzeptieren rein malerischer Fragestellungen ermöglichte die Wertschätzung der Werke, die das künstlerische Umsetzen der mittels Anschauung ästhetisch wahrgenommenen Natur zum Thema hatten. Damit verbunden war die Aufwertung von Künstlern und Werken, denen sich Künstler wie die Pleinairmaler, deren Ziel die Bewältigung dieser Aufgabe war, verbunden fühlten. Dies führte innerhalb der Zeitschrift zu einer anderen Bewertung der französischen nichtakademischen Malerei. Über eine Ausstellung französischer Impressionisten 1895 in Hamburg schrieb Ernst Zimmermann:

"Manet, der erste wirklich Moderne, ist hier durch die zwei Meisterwerke leicht umflossener Blumenstücke, sowie durch ein trübes Hafenbild vertreten. Von des letzteren Farbenstimmung nehmen die früheren Werke des jüngsten Bahnbrechers Claude Monet und seines Schritthalters Pissaros ihren Ausgang, während ihre neueren Werke sich endlich zur wirklich freien Freilichtmalerei durchringen und somit das Höchste, was bis jetzt in der künstlerischen Bannung schwebenden, zitternden, die ganze Atmosphäre durchtränkenden Sonnenlichtes erreicht ist, vorführen." (77)

Ende der 90er Jahre bemerkte Karl Voll:

"Was wir von Daubigny, Dupré, Diaz und Corot hier sehen, ist meistens sehr gut, und wir brauchen nur 'Die Furt' von Lessing zu betrachten, um zu erkennen, daß diese französischen Arbeiten nicht nur hervorragend sind, sondern auch weit über dem stehen, was damals irgendwo gemacht wurde. Jedoch konnte man noch einen Schritt weitergehen. Die Stimmung wiegt zu sehr in ihren Bildern vor. Man muß der Natur noch näher auf den Leib rücken. Das geschah durch die Künstler der letzten zwanzig Jahre. Eine großartige Probe liegt uns in der 'Hügelpartie' von Claude Monet vor, von der man wohl sagen kann, daß sie heuer das Meisterwerk im Glaspalast ist. ... Es wäre jedoch ungerecht nicht des Mannes zu gedenken, der Malern wie Monet den Weg geebnet hat, nämlich des großen Courbet; er ist zwar mit einigen Stücken, aber nicht gerade gut, vertreten. Soviel Kraft und auch Geschmeidigkeit fanden sich selten in einem Menschen vereint. Auffallend ist es, daß er, der entschiedene Neurer, sich nicht vom dunkelsten Galerieton befreien konnte." (78)

Zu einem Zeitpunkt, als die Museen in Deutschland die Werke französischer Impressionisten und deren Vorläufer ablehnten, waren derartige Stellungnahmen regelrecht revolutionär. Es drängt sich die Frage auf, welche Gründe eine derartige Veränderung des Meinungsbildes in der Zeitschrift 'Kunst für Alle', die sich als am Publikumsgeschmack orientiertes Blatt verstand, bewirkt hatten. Von ihrem eigenen Selbstverständnis her stellte sie sich in den 90er Jahren als eine Bahnbrecherin der Moderne dar, die sie - wir haben die Tendenz der Zeitschrift in den ersten Jahren bezüglich der Pleinairmalerei besprochen - tatsächlich nicht gewesen war. Zum 10. Jahrestag des ersten Erscheinens schätzte die Redaktion die Entwicklung innerhalb der Kunst und das Verhältnis der Zeitschrift zu dieser Entwicklung wie folgt ein:

"... ja eine völlige Umwälzung, wenigstens in einem großen Teile unserer Malerei vor sich gegangen ist. Die 'Kunst für Alle' ist dieser ungewöhnlich nachhaltigen Bewegung von allem Anfang an mit ruhiger Objektivität gegenübergestanden, ja sie hat auf die Hauptträger der selben wohl am frühesten von allen deutschen Kunstzeitschriften hingewiesen." (79)

Offensichtlich machte es die allgemeine Entwicklung des bürgerlichen Kunstgeschmacks notwendig, die Zeitschrift als eine Vorkämpferin des Naturalismus oder des Impressionismus erscheinen zu lassen.

Ich will nun im folgenden einige Aspekte für die veränderte Beurteilung der Pleinairmalerei, die als Ausdruck von Naturalismus verstanden wurde, darstellen.

2.2. Die Gründe für die veränderte Bewertung der Pleinairmalerei

2.2.1. Naturwahrnehmung und Malerei

Die veränderten Positionen in der Wahrnehmung von Kunst sind eingebettet in eine allgemein veränderte Haltung gegenüber der Natur, den Wahrnehmungen der Umwelt und Erklärungen von wahrgenommenen Erscheinungen. (80) Die Erkenntnisse über Natur (und Gesellschaft) und das damit verbundene veränderte Naturvorbild machten es möglich, seitens der Künstler wie der Kunstrezepienten der Kunst neue Aufgaben zukommen zu lassen. Die Veränderung der Positionen innerhalb der Kunstkritik in dem betrachteten Zeitraum ist als Suche nach einem entsprechenden Maßstab für die Beurteilung neuer Formen des künstlerischen Ausdrucks zu verstehen. Die Entwicklung neuer ästhetischer Vorstellungen erscheint jedoch nicht in einem erkenntnistheoretischen Gesamtzusammenhang, der der bürgerlichen idealistischen Kunstphilosophie von Hegel entsprechen würde, eingeordnet. D.h. innerhalb der bürgerlichen Kunsttheorie entsteht kein neues System, das, die veränderten Bedingungen akzeptierend und berücksichtigend, in qualitativ neuer Weise Kunst und Umwelt in einen neuen Zusammenhang bringen würde. Hierin drückt sich ein Mangel aus, der die Frage aufwirft, als was letztendlich die eigene (Um)welt verstanden wurde.

Im 19. Jahrhundert fand in verstärktem Maße eine Aneignung der Natur durch den Menschen durch die Erforschung der ihr immanenten Prozesse und ihrer Erscheinungsformen statt. Die Erkenntnis der Historizität von Natur, die aufgrund von Fortschritten in natuwissenschaftlichen Einzeldisziplinen - hier seien auf die Leistungen des Geologen Charles Lyell (Aktualitätstheorie (1833)), des Biologen Charles Darwin (Evolutionstheorie (1859)) und des Physikers Robert Clausius (mechanische Wärmetheorie (1865)) hingewiesen - gewonnen wurde, ließ die zeitlos-statischen, lediglich binnendynamischen Natursysteme überwinden. Die qualitativen Veränderungen der Natur wurden durch empirische Untersuchungen nachweisbar, der Mensch erfuhr, daß er Vorgänge

in der Natur selbst im Experiment nachvollziehen konnte und bewies dadurch praktisch das, was zum Teil hypothetisch in der Wissenschaft schon angenommen worden war: "Wenn wir die Richtigkeit unsrer Auffassung eines Naturvorgangs beweisen können, indem wir ihn selbst machen, ihn aus seinen Bedingungen erzeugen, ihn obendrein unsern Zwecken dienstbar werden lassen, so ist es mit dem Kantschen unfaßbaren 'Ding an sich' zu Ende. Die im pflanzlichen und tierischen Körper erzeugten chemischen Stoffe blieben solche 'Dinge an sich', bis die organische Chemie sie einen nach dem andern darzustellen anfing; damit wurde das 'Ding an sich' ein Ding für uns, wie zum Beispiel der Farbstoff des Krapp, das Alizarin, das wir nicht mehr auf dem Felde in den Krappwurzeln wachsen lassen, sondern aus Kohlenteer weit wohlfeiler und einfacher herstellen." (81)

Die Einstellung der Menschen zur Natur begann sich bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Zuge einer verstärkten Polarisierung der Stadt- und Landwirtschaft zu verändern. Die Landwirtschaft als Lieferantin der Nahrungsmittel der Städter wurde durch eine veränderte ökonomische Herangehensweise intensiver genutzt. Der Mensch erfuhr, daß er regelnd in die Natur eingreifen konnte, Ertragssteigerungen durch seine Organisation möglich waren. (82)

Die Erkenntnis der Möglichkeit der intensiveren Nutzbarmachung der Natur verstärkte auf der anderen Seite für die Städter die Möglichkeit einer sinnlichen Erfahrung der Qualitäten von Natur, die außerhalb der wirtschaftlichen Interessen lagen. Landschaft als sichtbarer Teil der Natur wurde Träger des ästhetischen Erlebnisses, das letztendlich nur subjektiv erfahrbar war. Nach Joachim Ritter stellt das ästhetische Empfinden von Landschaft eine notwendige Gegenreaktion der Menschen auf den naturwissenschaftlichen Fortschritt und die Industrialisierung dar. (83)

"Weil nun Landschaft ein Mittel der Naturinterpretation und der Naturerkenntnis ist, dient sie auch der Selbstfindung des Subjekts." (84)

Diese neue Herangehensweise an die Natur setzte auch - beginnend im 18. Jahrhundert - innerhalb der Malerei Zeichen. Die Auseinandersetzung der Künstler mit Naturerscheinungen, das genaue Beobachten der Natur selbst, die Bereitschaft, wechselnde Erscheinungsformen der Landschaft und Vegetation wahrzunehmen, waren der Anfang der langsamen Überwindung einer starren, idealtypischen Formensprache von Natur, die der sinnlichen Erfahrung des Einzelnen entgegenstand.

Wie Matthias Eberle darstellt, änderten sich bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts zwar Form und Motive der Landschaftsdarstellungen, die konstituierenden Merkmale blieben jedoch dieselben: "Landschaft wird nach wie vor im Prinzip durch die Wahrnehmung eines Individuums definiert, was im Teil das Ganze erblickt. Dieses Individuum wählt nach unterschiedlichen Gesichtspunkten seinen Gegenstand und konstituiert ihn gleichzeitig, indem es selbst die Einheit der Teile herstellt, in der das Ganze der Natur sichtbar werden soll." (85)

Die Erkenntnisse über die Entwicklung der Natur und der Menschheit, die Erforschung physikalischer Zusammenhänge ließen die Deutung der Natur als Offenbarung des Absoluten, als eine Selbstdarstellung der Idee fragwürdig werden. Natur wurde nicht mehr als etwas Fertiges, sondern als ein Komplex von Prozessen angesehen, sie wurde so zu einer veränderbaren Größe.

Die teilweise spekulative, idealistische Naturausdeutung wich einer materialistischen Auffassung, die Erscheinungen folgendermaßen definierte: "In den Vorgängen der natürlichen Welt realisiert sich das, was da ist, als das, was es ist - es erscheint in dem, was real sich zeigt, kein Anderes, es erscheint überhaupt nichts; was ist, ist, was es ist; auch zeigt nicht ein Anderes sich im je unmittelbar Daseienden an, und wenn bloß etwas mittelbar, etwa im Sinne einer Wirkung sich zeigt, so gehört es gleichwohl zu dem, was ohne Anzeigecharakter für ein Anderes, welches schlechthin nicht erscheinungshafter Art wäre, existiert." (86)

Mit der materialistischen Auffassung von Natur ging einher, daß die Gedankenbilder der Menschen, da als abhängig von der erfahrbaren Wirklichkeit, als veränderbar angesehen wurden und damit immerwährend gültige Regeln außer Kraft gesetzt waren:

"Geht man aber bei der Untersuchung stets von diesem Gesichtspunkt aus, so hört die Forderung endgültiger Lösungen und ewiger Wahrheiten ein für allemal auf, man ist sich der notwendigen Beschränktheit aller gewonnenen Erkenntnis stets bewußt, ihrer Bedingtheit durch die Umstände, unter denen sie gewonnen wurde, aber man läßt sich auch nicht mehr imponieren durch die der noch stets landläufigen alten Metaphysik unüberwindlichen Gegensätze von Wahr und Falsch, Gut und Schlecht, Identisch und Verschieden, Notwendig und Zufällig, man weiß, daß diese Gegensätze nur relative Gültigkeit haben, daß das jetzt für wahr Erkannte seine verborgene, später hervortretende falsche Seite ebensogut hat wie das jetzt als falsch Erkannte seine wahre Seite, kraft deren es früher für wahr gelten konnte, daß das behauptete Notwendige sich aus lauter Zufälligkeiten zusammensetzt und das angeblich Zufällige die Form ist, hinter der die Notwendigkeit sich birgt - und so weiter." (87)

Indem diese Veränderbarkeit konstatiert werden konnte, erhob sich die Frage, welchen Stellenwert die subjektive Erkenntnis erhalten sollte. Während nach materialistischer Auffassung eine objektive Realität auch außerhalb der subjektiven Wahrnehmung existierte, ging der Positivismus davon aus, daß Wirklichkeit das nur sein könne, was sinnlich wahrnehmbar sei. Die Erkenntnis der Wirklichkeit mußte durch diese Verabsolutierung menschlicher Wahrnehmungsfähigkeiten zwangsläufig an der Oberfläche bleiben.

Wir haben an den Kritiken von Jaro Springer gesehen, daß er das optisch sinnlich Erfahrbare in den Mittelpunkt stellte. An seiner Position ließ sich feststellen, daß er im Gegensatz zu Pecht dadurch das Kunstwerk als solches wertete und es nicht von vorneherein in einen übergeordneten Zusammenhang stellte. Er entdeckte rein künstlerische

Reize, die Pecht verborgen bleiben mußten.

Springer akzeptierte damit die subjektive Sehweise des Künstlers als Ausgangspunkt der Darstellung und wertete ihn auf, indem er einem übergeordneten Prinzip eine Absage erteilte. Indem er aber allein von den im Kunstwerk sichtbaren Teilen ausging, die optische sinnliche Erfahrung also zum alleinigen Bewertungsmaßstab machte, schloß er eine apriorische Erkenntnis, die bedingt durch die subjektive Erfahrung in die Rezeption eines Kunstwerkes miteingeht, aus. Springer stellte in seinen Besprechungen nicht explizit den Bezug zur historisch-gesellschaftlichen Situation her. Inwieweit dies ein Grundzug seines kunsttheoretischen Standpunktes ist, muß letztendlich dahingestellt bleiben, da das vorhandene Material nicht ausreicht, um ein abschließendes Urteil abgeben zu können. Innerhalb der 'Kunst für Alle' vertritt er einen positivistischen Standpunkt.

Pecht, der von einem statischen Gesellschaftsbild ausging, ordnete die Kunst in dieses ein. Auf seinen Standpunkt werde ich im Kapitel 'Nationalempfinden' ausführlicher eingehen.

Springer spielte innerhalb der 'Kunst für Alle' eine Außenseiterrolle. Die Kritiken, die in den 90er Jahren die Entwicklung der Pleinairmalerei als positiv werteten, haben fast alle nicht den Anspruch auf Objektivität, wie wir ihn bei Springer finden. In ihnen ist die Empfindung, die durch ein Kunstwerk vermittelt werden kann und vom Rezepienten subjektiv erfahren wird, Gradmesser für Qualität. So schrieb Paul Schultze-Naumburg über die Arbeiten von Leopold von Kalckreuth:

"Seine Werke wurden von Darstellungen ländlicher Vorgänge zu Manifestationen des ganzen Bauerntums, wie sie natürlich sind in einer Zeit, in der die Armen mehr und mehr ihren Einzug in den Bereich künstlerischer Darstellungen genommen hatten. Kalckreuth bezeichnet das gesunde Auswachsen der Pleinair-Bestrebungen der achtziger Jahre, die mit der unserer Zeit eigenen Hast vielfach unnötig durchschnitten wurden, ohne das Reifen der Früchte abzuwarten. Ein philosophisches Element trat bei ihm hinzu, das zur g r o ß e n Kunst führt, auf gesunden, von selbst sich öffnenden Wegen. Nicht

Riesenleinwanden und prunkvolle lebende Bilder eines Kaulbach und Piloty konnten der Kunst ihre verlorene Größe geben, aber aus solchen Werken, wie denen Kalckreuths, spricht wieder etwas von der monumentalen Sprache, die wir so lang nicht gehört. Die Scheu vieler Leute vor den malerischen Rohheiten der hinter uns liegenden Pleinairzeit kann sich legen vor solchen Schöpfungen, die die Errungenschaften jener Zeit benutzen zu koloristischen Harmonien, die nicht allein der Wirklichkeit nachgebildet, sondern auch dem Auge wohltätig und dem geistigen Inhalt des Werkes zur Steigerung dienen. Hier ist die Farbe nicht mehr die gleichgültige Zuthat, die nur die eine Qualität aufweist, daß sie einer gleichgültigen Wirklichkeit entspricht, sondern sie steigert sich zur Symbolik, die dem Werk eine Unmittelbarkeit des Eindrucks giebt, wie sie nur noch ein Analogon an der Musik hat." (88)

Das Zitat verdeutlicht, daß Schultze-Naumburg in den Arbeiten Kalckreuths aus der Pleinairzeit mehr als nur reine Abbilder der Natur sah. Vermittels der Farbe erhielten sie für ihn symbolischen Gehalt, so daß sie mehr darstellten, als optisch auf ihnen wahrnehmbar ist. Die Bezugnahme auf die Musik verdeutlicht, welchen Stellenwert die Farbe erhielt. Die Wahrnehmung des Bildgehaltes erfolgte nicht über den abgebildeten Gegenstand, sondern über die mittels der Farbe ausgelöste Assoziation. Wurde bei Pecht das Gefühl über eine im Bild dargestellte für den Betrachter vorstellbare Situation vermittelt, so war hier das Darstellungsmittel Farbe Träger der Empfindung. Ihr kommt in den positiven Kritiken über die Pleinairmalerei eine Schlüsselposition zu. 1893 schrieb Otto Julius Bierbaum in seiner Rezension der 1. Sezessionsausstellung in München:

"Wir sind an Farben reichsichtiger und damit farbenfreudiger geworden durch diese moderne helle Kunst, die ein differenziertes Farbensehen, anfangs unter fast allgemeinem Gespött, bekundete. Es hat Jahre gedauert, bis der Spott schwieg und die Augen der Spötter selber sahen, was ihnen anfangs als unwirklich erschienen war. Heute entfaltet sich in der Kunst eine Farbenlust, die nicht ohne Einfluß auf das allgemeine Farbenempfinden bleiben kann. Die Malerei hat damit einen Faktor edlen Sinnengenusses für die Allgemeinheit gewonnen, dessen Gewinn eine große Errungenschaft genannt werden muss. Denn das, was der Mensch an Farben mehr sieht, ist eine Bereicherung seines ganzen Wesens an Fröhlichkeit und Lustbewußtsein. Unsere Seele steht, mindestens zum Teile, unter der sinnlichen Suggestion der Aussenwelt, je suggestibler sie für Farbenfülle und Farbennüancen

wird, um so reicher wird sie an innerem Empfindungsgehalt. Die moderne Malerei aber hat uns wirklich suggestibler für die Welt der Farbe gemacht." (89)

Das Interesse an der Darstellung einer als erfaßbar verstandenen objektiven Wirklichkeit durch die Malerei nahm ab. Die Kunstkritik in der 'Kunst für Alle' konzentrierte sich auf die Fragestellung, ob es dem Künstler gelungen sei, ein bestimmtes Naturgefühl zu vermitteln.

Verstehen wir die Pleinairmalerei als Kunstauffassung, die sich bemühte, die subjektive Wahrnehmung einer objektiven Wirklichkeit mittels der freien Verwendung von Kunstmitteln zum Ausdruck zu bringen, so wird deutlich, welches Interesse eine Kunstkritik, die das individuelle Gefühl in den Mittelpunkt stellte, an dieser Kunstauffassung haben konnte. Der subjektive Faktor, der in diesen Kunstwerken miteingegangen war, erfuhr eine einseitige Aufwertung, die Auseinandersetzung mit der Naturwirklichkeit trat zurück.

In diesem Zusammenhang ist es interessant, die Veränderung in der Bewertung der Fotografie innerhalb der 'Kunst für Alle' zu verfolgen.

Ab dem 7. Jahrgang (1891/92) erschien im Rahmen der Zeitschrift die Rubrik 'Amateur-Photograph'. Bereits im 4. Jahrgang wurden zwei Aufsätze zur Fotografie publiziert: Von Georg Voß 'Die Augenblicksphotographie und die Künstler' und von dem Maler Karl Raupp 'Die Photographie in der modernen Kunst'. (90) Beide setzten sich mit der Frage auseinander, inwieweit die Fotografie der Arbeit des Malers hilfreich oder schädlich sein könne. Voß schrieb:

"Indessen, wenn auch die photographische Aufnahme keine vollendeten Kunstwerke zu geben vermochte, so mußte doch die Treue in der Wiedergabe der einzelnen Erscheinung für das Studium des Künstlers von großem Nutzen sein. Die Studienskizze, deren Hauptwerk gerade in der Treue der Nachahmung der wirklichen Natur beruht, konnte vielfach durch die Photographie ersetzt werden. Das Sehen der Maler erfuhr auf diese Weise eine auf keine andere Art zu erreichende Kontrolle." (91)

Bei Raupp heißt es:

"Im Augenblick schränkt die bedingungslose Herrschaft der Photographie, soweit der moderne Realismus in Betracht kommt, das Gebiet des Darstellbaren in der Malerei auf eine Weise ein, gegen welche eine entschiedene Reaktion wahrhaft künstlerischen Schaffungstriebes unausbleiblich ist. Die direkte Mithilfe des photographischen Apparats erlaubt für die Wahl des bildlichen Stoffes nur die engsten Grenzen - was sich eben photographieren läßt." (92)

Voß' Einstellung verdeutlicht, daß ein genaues Naturstudium Ausgangspunkt der Malerei sein sollte, sogar notwendig den Realitätscharakter eines Werkes bestimmte. Den Zweck eines Kunstwerkes konnte Fotografie nicht erfüllen. Raupp schränkte das genaue Naturstudium dahingehend ein, daß es nicht zum Hindernis für in der Vorstellung entstandene Stoffe werden durfte. Beide akzeptierten die Fotografie als ein Hilfsmittel, auf Grund des nur abbildenden Charakters aber nicht als Kunst. Eine Aufwertung konnte nur dadurch möglich werden, daß die Natur in ihren optisch erfahrbaren Erscheinungsformen als Stimmungsträgerin eines ästhetischen Erlebnisses genügen konnte. 1895 veröffentlichte F. P. Liesegang einen über drei Hefte reichenden Artikel. (93) Hierin entwickelte er den Begriff des 'Künstlerphotographen', der es trotz des abbildenden Charakters der Fotografie schaffte, seinen Bildern eine Stimmung zu verleihen und so zur 'Wirklichkeit' vordringen konnte. Alfred Lichtwark, der sich um die Entwicklung der Amateurfotografie in Deutschland bemühte, (94) schrieb in einem Bericht über die fünfte internationale Ausstellung von Amateurphotografien in Hamburg (vgl. Abb. 25 und Abb. 26):

"Die Beobachtung all dieser Arbeiten vor der Natur und ihre Resultate ließ die Amateurphotographie als eins der wertvollsten Mittel für die künstlerische Erziehung des Auges erscheinen. Wer die hervorragendsten Amateurphotographen nach ihrer Arbeitsmethode befragte, erhielt von ihnen eine Auskunft, die diese Ansicht durchaus bestätigte. Es handelte sich bei ihnen nicht um wahllose und zahllose Aufnahmen, bei denen aus der Masse des Unzulänglichen die wenigen zufällig geglückten Griffe herausgelesen wurden. Je bedeutender die einzelnen

Leistungen waren, desto geringer war die Zahl der Aufnahmen, desto länger dauerte das Studium des einzelnen Objekts. Wer ein schönes Motiv in der Landschaft oder im Innenraum gefunden hatte, ging zunächst daran, es bei jedem Licht der Tageszeiten, bei allen Luftstimmungen zu beobachten, bis er heraushatte, zu welcher Stunde und in welcher Stimmung es sich am besten ausdrücken ließ. Manche arbeiteten jahrelang daran, ein Motiv zu durchdringen, um schließlich zu erlangen, was ihnen vorschwebte. Sie traten den Menschen, die sie auf dem Felde, auf dem Eise, auf dem Wasser oder im Hause aufnehmen wollten menschlich näher, fühlten sich in ihr Leben und ihre Anschauungen hinein, suchten sie für die Arbeit des Photographen zu interessieren, damit sie begreifen lernten, was man von ihnen wollte." (95)

Die Rezension verdeutlicht, daß Lichtwark die Natur in ihrem Sosein als Ausgangspunkt der künstlerischen Gestaltung akzeptierte. Er zeigte hier auf, wie durch Naturbeobachtung künstlerische Strukturen und Kompositionen gewonnen werden konnten, durch die das Wesenhafte des Themas zum Ausdruck gebracht wurde. Indem Erkenntnis der Naturbeobachtung und künstlerische Gestaltung in ein Verhältnis zueinander gesetzt wurden, entstand ein am optisch erfahrbaren Naturvorbild orientiertes Abbild der Umwelt, das Stimmungen und Situationen zu assoziieren vermochte.

Die Aufwertung der Fotografie zur Kunst ging mit der Überzeugung einher, daß die optisch erfahrbare Natur Empfindungen stimulieren könne. Das Sicheinfühlen in die Natur, so wie sie erscheint, wurde als ästhetischer Genuß empfunden. (96)

Wie die Fotografie konnte auch die Pleinairmalerei erst dann als Kunst verstanden werden, als man sie nicht mehr im Dienste einer ihr übergeordneten Aufgabe ansah und eine Konzentration auf die Ausdrucksmittel der Kunst selbst stattfinden konnte. Da die Bewertungskriterien, die im Dienste einer der Kunst übergeordneten Idee standen, hinfällig wurden, mußten neue Kriterien zur Bewertung geschaffen werden, die den neuen Bedingungen des Kunstschaffens Rechnung trugen. In den 90er Jahren gewann die Vermittlung von subjektiver Empfindung, die individuell nachvollzogen werden konnte, verstärkt an Bedeutung.

Kehren wir zum Ausgangspunkt der Überlegungen zurück, dem Verhältnis von Naturwirklichkeit und ihre Wahrnehmung in Bezug auf die Malerei.

Die veränderten gesellschaftlichen Bedingungen hatten im 18. Jahrhundert ein ästhetisches Naturerlebnis möglich gemacht. Wurde in der Malerei dieses subjektive Naturempfinden bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts einem übergeordneten Prinzip unterstellt, so ließen die wissenschaftlichen Erkenntnisse der Zeit die Voraussetzung eines solchen Prinzips fragwürdig werden. Die Pleinairmalerei ist vor diesem Hintergrund zu sehen. Sie ist als der Versuch zu verstehen, der Vorstellung einer objektiv vorhandenen Naturwirklichkeit in der Malerei gerecht zu werden und gleichzeitig ein Thema als eine rein malerische Aufgabe aufzufassen. Die subjektive Wahrnehmung des Künstlers als solche wird nicht zugunsten einer Scheinobjektivität aufgehoben, sondern tritt in der Darstellung, die unter freier Verwendung der künstlerischen Mittel gearbeitet ist, deutlich zutage. Die traditionelle Kunstkritik, wie sie von Pecht vertreten wurde, konnte mit ihren Bewertungskriterien die Intention dieser Malerei nicht erfassen. Diejenigen Kritiker, die die Auffassung einer an festen Normen orientierten Malerei überwinden konnten, stellten die Verarbeitung der subjektiven Wahrnehmung in dieser Kunst einseitig heraus. Der gesellschaftliche Bezug, der sich in der Themenwahl durch den Bezug auf die wahrnehmbare Umwelt ausdrückte, wurde nicht hergestellt. Ebensowenig wurde hinterfragt, inwieweit die gesellschaftliche Situation die Verwirklichung der in den Bildinterpretationen angesprochenen Gefühle ermöglichte. So wurde der Erkenntniswert, der in den in Auseinandersetzung mit der Umwelt gewonnenen Bildern enthalten ist, beschnitten und ihre Bedeutung einseitig kanalisiert. Das allmähliche Akzeptieren der Pleinairmalerei zu Beginn der 90er Jahre drückt aus, daß diese künstlerische Darstellungsform einem offensichtlichen Bedürfnis nach Wirklichkeitserfahrung und einer bestimmten Form von Wirklichkeitsempfindung entgegenkam.

2.2.2. Zur französischen Naturalismustheorie - Jules - Antoine Castagnary und Emile Zola

Die Diskussion um die Pleinairmalerei in Deutschland muß vor dem Hintergrund der Entwicklung innerhalb der französischen Kunsttheorie gesehen werden. (97) In diesem Zusammenhang gilt es, mit dem weitverbreiteten Mißverständnis aufzuräumen, Naturalismus verfolge allein den - zu recht als fragwürdig kritisierten - Versuch, die Umwelt objektiv darzustellen. Vielmehr hoben die Verfechter der nichtakademischen Bewegung in Frankreich die Intention der Maler, durch Verdeutlichung der individuellen Wahrnehmung durch die Malerei selbst die Scheinobjektivität der akademischen Kunst zu entlarven, hervor. Innerhalb der Diskussion um diese 'neue' Kunst zeichnete sich wie auch in Deutschland eine Entwicklung hin zu einer einseitigen Aufwertung der Verdeutlichung der subjektiven Wahrnehmung durch die Malerei ab. Die Auseinandersetzung mit der objektiv vorhandenen Welt trat in den Hintergrund.

Diese Entwicklung innerhalb der Naturalismusinterpretation läßt sich anhand der kunsttheoretischen Äußerungen in Kunstkritiken von Jules-Antoine Castagnary und Emile Zola verfolgen.

In seinem Salonbericht von 1863, der in einer Artikelfolge im 'Nord' veröffentlicht wurde, (98) schrieb Jules-Antoine Castagnary (1830-1888) (99) über die Rolle des Ideals und über die Schönheit in der neuen Malerei:

"L'Idéal n'est pas une révélation d'en haut, posée en face de l'humanité en marche, avec devoir de s'en approcher toujours sans le réaliser jamais: l'Idéal est le libre produit de la conscience de chacun mise en contact avec les réalités extérieures, par conséquent un concept individuel qui varie d'artiste à artiste." (100) und:

"Le Beau n'est pas une réalité existant de dehors de l'homme, et s'imposant à l'esprit avec la forme même ou l'aspect des objets:

le Beau est un mot abstrait, abréviatif, sous l'étiquette duquel nous groupons une foule de phénomènes différents qui agisent d'une certaine manière sur nous organes et notre intelligence; par conséquent, c'est un concept individuel ou collectif qui varie, dans une société donnée, d'époque à époque, et, dans une époque, d'homme à homme." (101)

Castagnary sah diese Anforderungen allein von der Kunst erfüllt, die sowohl dem subjektiven, sinnlichen Eindruck als auch der objektiv vorhandenen Umwelt in ihren Darstellungen Rechnung tragen kann. Er bezeichnete diese Richtung in der Salonkritik von 1863 in Abgrenzung zu der detailrealistisch arbeitenden akademischen Malerei mit 'Naturalismus'. Als Definition schrieb er hierzu:

"L'école naturaliste rétablit les rapports brisées entre l'homme et la nature. Par sa double tentative sur la vie des champs, qu'elle interprète déjà avec tant de puissance agreste, et sur la vie des villes, qui lui tient en réserve ses plus beaux triomphes, elle tend à engironner toutes les formes du monde visibles. Déjà, elle ramené à leur véritable rôle la ligne et la couleur, qui chez elle ne séparent plus. En replaçant l'artiste au centre de son époque avec mission de la réfléchir, elle détermine la veritable utilité, par suite, la moralité de l'art. Ces quelques mots suffisent pour nous faire prendre confience dans ces destins." (102)

Castagnary entwickelte seine Theorie von Naturalismus in zahlreichen Zeitungen, für die er als Kunstkritiker arbeitete. Der 'Grand Larousse' von 1866-1876 nennt 'l'Opinion nationale', 'le Courrier du dimanche', 'le Monde illustré', 'L'Europe', 'Le Nain jaune' und 'La Liberté'. (103) Eine eingehendere kunsthistorische Untersuchung über diesen, für die Anfänge einer neuen Kunstauffassung wichtigen Kritiker steht noch aus.

Seine Positionen zum Naturalismus wurden von seinem jungen Kritikerkollegen Emile Zola (2.4.1840-29.9.1902) (104) übernommen und weiterentwickelt.

Zola besprach 1866 im 'L'Evénement' in einer Artikelfolge den Salon des gleichen Jahres. Aufgrund massiver Proteste von Lesern mußte diese Serie frühzeitig eingestellt werden. Im folgenden Jahr erschien von Zola die Broschüre 'Mon Salon', die die kritisierten Artikel enthielt. (105)

Im Gegensatz zu Castagnary, dessen Naturalismuskonzeption sich an der sichtbaren Umwelt orientierte, gewann für Zola die freie Wahl der Form des Kunstwerks als Ausdruck der Individualität des Künstlers große Bedeutung. In 'Le Moment artistique', dem 3. Artikel der Serie, heißt es:

"Pour le public, - et je ne prends pas ici ce mot en mauvaise part, - pour le public, une œuvre d'art, un tableau est une suave chose qui émeut le cœur d'une façon douce et terrible; c'est un massacre, lorsque les victimes pantelantes géminent et se traînent sous les fusils qui les menançent, ou c'est encore une délicieuse jeune fille, toute de neige, qui rêve au clair de lune, appuyée sur un fût de colonne. Je veux dire que la foule voit dans une toile un sujet qui la saisit à la gorge ou au cœur et qu'elle ne demande pas autre chose à l'artiste qu'un sourire. Pour moi, - pour beaucoup des gens, je veux l'espérer, - une œuvre d'art est, au contraire, une personalité, une individualité. ... Il ne s'agit donc plus ici de plaire ou de ne pas plaire, il s'agit d'être soi, de montrer son cœur à née, de formuler énergiquement une individualité. Je ne suis pour aucune école, parçeque je suis pour la vérité humaine, qui exclut toute coterie et tout systême. Le mot 'art' me deplaît; il contient en lui je ne sais quelles idées d'arrangements nécessaires, d'idéal absolu. Faire de l'art, n'est-ce pas faire quelque chose qui est en dehors de l'hommes et de la nature? Je veux qu'on fasse de la vie, moi; je veux qu'on soit vivant, qu'on crée à nouveau, en dehors de tout, selon ses propres yeux et son propre tempérament. Ce que je cherche avant tous dans un tableau, c'est un homme et non pas un tableau." (106)

Zola entwickelte daraus die vielzitierte Schlußfolgerung: "Une œuvre d'art est un coin de la création vu travers un tempérament." (107)

Nach Klaus Herding bildet Castagnary mit seinen Positionen den eigentlichen Abschluß programmatischer Überlegungen zu einer neuen Kunstauffassung in Frankreich. (108) 1857 trat er mit seiner ersten Salonkritik, die für die neue, nicht-akademische Malerei Partei ergriff, an die Öffentlichkeit. Es folgten die Salonkritiken der 60er Jahre, die als Standortbestimmungen der neuen Kunst bezeichnet werden können. In den 70er Jahren - Castagnary übernahm nach der Gründung der III. Republik zunächst Ämter innerhalb der Stadtverwaltung von Paris, später innerhalb des Unterrichtsministeriums - wandte er sich in seinen Kritiken gegen die einseitige Konzentration auf die subjektive Wahrnehmung ohne dabei grundsätzlich die nicht-akademische Bewegung in der Malerei in Frage zu stellen. (109)

Castagnary schränkte seine Forderung nach einer freien, nur durch den Künstler bestimmten Formwahl dahingehend ein, daß er gleichzeitig die soziale Bedingtheit und Eingebundenheit in das gesamtgesellschaftliche Leben der Kunst forderte. Die zeitgenössische Einschätzung im 'Grand Larousse', die Castagnarys Positionen in der Kunstkritik als politische Aussagen wertete, verglich die Bedeutung seiner Schriften mit den 'Salons' von Diderot: "Ces idées, développées avec vigueur et talent, firent sensation dans le monde des arts, et beaucoup déclarèrent qu'on n'avait rien vu de plus original et de plus remarquable depuis les Salons de Diderot." (110)

In 'Mon Salon' zeigte Zola, daß für ihn in erster Linie die Form eines Kunstwerkes entscheidend war. Sein literarisches Werk und seine literaturtheoretischen Äußerungen, vor allem 'Le roman experimental' (1880), verdeutlichen aber auch, daß er die Kunst als abhängig von der Gesellschaft betrachtete. Klaus Herding weist auf diese Diskrepanz der Positionen, die sich auch in Zolas kunstkritischem

Werk findet, hin, ohne aber eine eindeutige Begründung hierfür anzugeben. (111) Es ist hier nicht der Platz, um näher auf diesen in Arbeiten über Zola unterschiedlich gewerteten Umstand einzugehen. Mir erscheint der Aspekt, den Hans Sanders dem Werk Zolas in Bezug auf literarische Innovationen mit der Spannung zwischen Tradition und Modernität zukommen läßt, ein Ansatz zu sein, sein kunstkritisches Œuvre daraufhin zu untersuchen. (112) Im Zusammenhang mit der Untersuchung der Rezeption der Malerei des Naturalismus in Deutschland ist relevant, daß man im Gegensatz zu den Positionen Castagnarys, die nicht diskutiert wurden, Zola als Kapazität zur Beurteilung des 'subjektiven Faktors' in der Malerei zitierte. (113)

Bei der Beantwortung der Frage "Warum Zola, warum nicht Castagnary?" muß berücksichtigt werden, daß Zola aufgrund seiner schriftstellerischen Tätigkeit in Deutschland einen gewissen Bekanntheitsgrad hatte, während Castagnary, dessen kunsttheoretische Äußerungen zuerst in der Tagespresse bzw. in Wochenschriften gesammelt, aber erst posthum in den 90er Jahren, erschienen, über keinen hohen Grad an Popularität verfügte. (114)

Die Autoren, die auf Zola Bezug nahmen, verkürzten die Diskussion seiner Kunsttheorie auf den Spruch "une œuvre d'art est un coin de la création vu travers un tempérament". Sie konzentrierten die Auseinandersetzung damit auf die Frage der Verarbeitung des subjektiven Natureindrucks als Ausdruck objektiver Wirklichkeit. Damit wurde der durchaus dialektisch zu verstehende Sinn dieses Ausspruches auf eine positivistische Aussage begrenzt.

Die einseitige Aufwertung des subjektiven Ein- und Ausdrucks in der Malerei trug entscheidend zu einer positiven Rezeption des Naturalismus in Deutschland bei. Die Lösung der Kunst aus ihrem gesellschaftlichen Zusammenhang eröffnete auch die Möglichkeit der Konzentration der Betrachtung auf die rein malerischen Aspekte eines Kunstwerkes.

Die Pleinairmalerei wurde nicht aufgrund ihrer Abbildung der Umwelt, sondern aufgrund ihrer malerischen Ausdruckskraft langsam akzeptiert.

2.2.3. Die Rezeption der 'Hollandthemen' in der 'Kunst für Alle'

Naturalismus wurde durch die Aufwertung der bewußt subjektiven Wahl der Kunstmittel in der Malerei für das breite Kunstpublikum überhaupt erst lesbar. Dies soll am Beispiel der Rezeption der holländischen Thematik in den Gemälden des ausgehenden 19. Jahrhunderts dargestellt werden.

Dabei soll die Position von Pecht, an der noch einmal die grundsätzlich andersartige Funktionsbestimmung der Kunst deutlich wird, der Intention der Künstler gegenüber gestellt werden. Diese Gegenüberstellung wird zeigen, daß die traditionelle Kunstkritik dem neuen Kunstverständnis nicht gerecht werden, die Berücksichtigung der subjektiven Wahrnehmung des Künstlers dagegen einen wichtigen Aspekt erfassen konnte.

1889 schreibt Max Liebermann:

"1879 ging ich zu einem dreimonatigen Aufenthalt nach Holland, wohin ich schon 1872 einen kurzen Ausflug von Hamburg aus gemacht hatte. Ich kopierte dort nach den Frans Halsschen Bildern in Harlem, machte zugleich die Studien zu der 'Kleinkinderschule in Amsterdam' und arbeitete in dem dortigen Waisenhause. Zu dieser Zeit fing ich an, die Bilder vor der Natur zu malen oder wenigstens vor der Natur zu beginnen, ein Prinzip, dem ich bis jetzt treugeblieben. Seitdem reise ich jeden Sommer nach Holland zu mehrmonatigem Aufenthalt und nehme meistens meine Motive von dort. Auch schon die frühsten Bilder waren großenteils aus den Anregungen, die ich auf einer ersten Reise in Holland empfangen, entstanden." (115)

Liebermann äußerte sich wiederholt zu dem Einfluß, den Holland durch seine Kunsttradition, die Landschaft und das Leben auf ihn und andere deutsche Maler ausübte. Ein weiteres Zitat soll verdeutlichen,

was die Künstler vor allem mit diesem Land verband:

"Mit Recht hat man Holland das Land der Malerei par excellence genannt, und es ist kein Zufall, daß Rembrandt ein Holländer war. Die Nebel, die aus dem Wasser emporsteigen und alles wie mit einem durchsichtigen Schleier umfluten, verleihen dem Lande das spezifisch Malerische, die wässerige Atmosphäre läßt die Härte der Konturen verschwinden und gibt der Luft den weichen silbrig-grauen Ton; die grellen Lokalfarben werden gedämpft, die Schwere der Schatten wird aufgelöst durch farbige Reflexe: alles erscheint wie in Licht und Luft gebadet. Dazu die Ebene, die das Auge meilenweit ungehindert schweifen läßt, und die mit ihren zartesten Tönen am Horizont für die Malerei wie geschaffen erscheint." (116)

Die Auseinandersetzung mit der niederländischen Malerei, vor allem mit Werken des 17. Jahrhunders, war wichtiger Bestandteil der künstlerischen Ausbildung des 19. Jahrhunderts, wenn auch anfangs nicht akademisch anerkannt. Von den 30er Jahren an bis zum Ende des Jahrhunderts kopierten angehende Genre- und Landschaftsmaler die in öffentlichen Galerien und den Museen ausgestellten niederländischen Vorbilder, die aufgrund ihrer realitätsnahen Darstellungen und weichen Tonigkeit geschätzt wurden. (117) In ihrer Dissertation über die deutsche Genremalerei im 19. Jahrhundert führt Ute Immel die außerordentliche Bedeutung der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts als Vorbild für die Entwicklung in Deutschland an. (118) Gerade in den 70er Jahren - nach der Reichsgründung - mehrten sich die in eklektizistischem Nachempfinden entstandenen Genredarstellungen im holländischen Kostüm des siebzehnten Jahrhunderts.

Der wesentliche Unterschied zwischen der Genremalerei des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden und der nach 1848 in Deutschland besteht in ihrer grundsätzlich unterschiedlichen Realitätsauffassung. Während die niederländischen Darstellungen die eigene Umwelt nachvollziehen - uns soll hier nicht interessieren zu welchem Zweck dies

erfolgte - und auf dieser Grundlage ihre Themen entwickelten, stellten die deutschen Genrebilder eine Idealität dar, deren Verklärung umso mehr zunimmt, als die tatsächlich existierende und erfahrbare Realität diese Vorstellungen nicht einzulösen vermochte. Die eigene Umwelt, die in der Malerei des 17. Jahrhunderts der Niederlande Ausgangspunkt der Darstellungen war, konnte den Vorstellungen des Bürgertums in Deutschland im 19. Jahrhundert so wenig gerecht werden, daß der Rückgriff auf Themen und Formen 200 Jahre alter Werke notwendig wurde.

Die Bezugnahme auf die holländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts und damit verbunden die Absage an klassische Themen drückte ursprünglich den Wunsch nach einer an den Erfahrungen des bürgerlichen Lebens gemessenen Kunst aus. Die als Vorbild verstandene niederländische Malerei, die in ihren Werken die eigene Umwelt thematisierte, wurde als genuin bürgerlich empfunden.[119] Problematisch wurde diese Position dadurch, daß der historische Rückgriff auf eine Tradition, die als konstituierend für bürgerliche Kunst aufgefaßt wurde, nicht in einen Vergleich mit der eigenen gesellschaftlichen Situation mündete. Die Kunstentwicklung der eigenen Zeit mußte dahingehend eingeengt werden, daß eine eigene, zeitbezogene und -angemessene Kunst als nicht den - bürgerlichen - Vorstellungen entsprechend verurteilt werden mußte. Diese fehlende Weiterentwicklung kennzeichnete im folgenden die Kritiken, die die den Naturalisten eigene Bezugnahme auf Holland verurteilten und ihnen Werke der Genremalerei des 19. Jahrhunderts entgegensetzten.

Zahlreiche Werke der deutschen Genremalerei, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden sind, zeigen 'niederländische Themen'. Es sind Bildgeschichten, die Themen niederländischer Genremaler aufgreifen und anekdotenhaft, dem Geschmack des breiten Kunstpublikums entsprechend, weiterverarbeiten. Die Themen der Vorbilder

wurden dabei nur vordergründig auf die Fragestellung hin geprüft, ob sie sich erzählerisch weiterverarbeiten ließen. Die qualitätsvolleren Beispiele dieser Werke sind ganz den akademischen Anforderungen an die Genremalerei entsprechend gearbeitet. Sie sind reich an Detailrealismus, die Künstler versuchten in der Farbgebung, die 'Tonigkeit' der Vorbilder nachzuvollziehen. Einer der erfolgreichsten dieser Künstler ist Klaus Meyer (20.11.1856-9.11.1919). (120) Er wurde in zahlreichen Besprechungen in der 'Kunst für Alle' vorgestellt. Zu seinem Gemälde 'Die Urkunde' (Abb.27) schrieb Pecht:

"Als koloristisches Meisterstück darf es sich unbedingt neben Pieter de Hooghe stellen, als Charakteristik verschiedener nicht uninteressanter Individualitäten steht es aber hoch über demselben, ist überhaupt keine Nachahmung; hier bleibt der Maler ganz souverän und eigenartig, wenn er auch bei den alten Niederländern in die Schule gegangen, was doch jedenfalls klüger ist, als gleich Liebermann oder anderen Impressionisten den Rembrandtschüler Israëls nachzuahmen und so Kunst nicht nur aus zweiter sondern aus dritter Hand zu haben." (121)

Die Rezension verdeutlicht, was Pecht als 'eigenständige' Leistung Meyers wertete: die Herausarbeitung anekdotischer Charakteristik. Er verglich den Künstler in zahlreichen Kritiken mit den Naturalisten. Immer wieder kritisierte er, daß diese sich zu wenig an den 'alten Meistern' orientierten und statt dessen ein zeitgenössisches Bild von Holland vermittelten. So heißt es beispielsweise:

"Aus der großen Schule des Löfftz hervorgegangen, teilt er (Klaus Meyer) mit dem Meister den Respekt vor den Alten, ja läßt besonders die holländische Schule zum direkten Vorbild dienen. Ungleich den heutigen Naturalisten, welche diese Alten zwar vollständig ignorieren zu können meinen, die sehr viel schlechteren modernen Franzosen aber umso sklavischer nachbeten, hat unser Künstler sich im Gegenteil zum Ziel gesetzt, auf dem Wege des feinsten und gewissenhaftesten Naturstudium zu einem ähnlichen Resultat zu kommen wie Pieter de Hooghe, Metsu, Ostade, van der Meer u.a. ... So gelang es ihm denn, jenen vielbewunderten Meistern näher zu kommen, als dies irgend einem modernen Künstler geglückt ist, ja wie es den heutigen Holländern selber nicht gelang." (122)

Was im Pecht'schen Sinne unter 'feinstem und gewissenhaftestem Naturstudium' zu verstehen ist, zeigt ein Bericht über Meyers Atelier in Karlsruhe:

"Professor Klaus Meyer, der an Stelle des verstorbenen Professors Karl Hoff hierher berufen wurde und seit Herbst vorigen Jahres in der früheren Dienstwohnung Hoffs seine Werkstätten aufgeschlagen und teilweise in echt holländische oder niederdeutsche Interieurs verwandelt, um so seine Bilder in dem, namentlich von ihm wieder in Mode gebrachten Innenräume selbst fertig malen zu können." (123)

Das als holländischer Innenraum ausgestaltete Atelier im badensischen Karlsruhe wurde als 'echt' empfunden. Nicht die tatsächliche Erfahrung einer bestimmten Lebensweise, sondern das gekonnt in Szene setzen einer Anekdote waren ausschlaggebend für Meyers Publikumserfolge. Die Überhöhung in seinem Werk und damit verbunden die Realitätsferne, wenn auch das Detail naturgetreu wiedergegeben wurde, waren für Pecht ausschlaggebend, Meyers Werk zu loben.

Dieser Realitätsbegriff steht im Widerspruch zu dem der Naturalisten. Auch sie wählten die Malerei des niederländischen 17. Jahrhunderts zum Vorbild. Wenn ihre Positionen sich auch aus der gleichen Tradition der bürgerlichen Bewegung vor 1848 ableiten lassen, so zogen sie zum Ende des 19. Jahrhunderts doch ganz andere inhaltliche Konsequenzen aus den Werken. Sie sahen in den Bildern den Ausdruck einer Naturauffassung, die, frei von Inszenierung, der individuellen Wahrnehmung und Malweise des Einzelnen Rechnung trug. Für sie war die niederländische Malerei der Inbegriff der nichtakademischen Kunst. Diese Auffassung wurde bereits von den französischen Malern der Schule von Barbizon vertreten, die über ein Studium der Werke niederländischer Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts zum Arbeiten in der freien Natur kam. (124) Auch für die deutschen Maler stand die Erfahrung des Ausdrucks eines individuellen Stimmungserlebnisses im Vordergrund. Eine solche Sehweise der

niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts wurde durch kunsttheoretische Positionen, die die individuelle Erfahrung mit einbezogen, vorbereitet. In diesem Zusammenhang kann Jacob Burckhardt genannt werden, der 1874 in einem Vortrag zur niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts sagte: "Es ist lauter Holland, freilich jedesmal nur dasjenige Holland, das dem Einzelnen zusagt; es ist keine Verherrlichung, sondern höchst intime Darstellung, und der Maler hat hier ein Erkennen und Empfinden ganz spezieller Art als aktive Kraft auf seiner Seite; jeder ist ein Herold des großen nationalen Besitzes nach irgend einer besondern Seite hin, abgesehen von einer Gruppe von Halbitalienern, welche sich an Berghem, Lingelbach und andere anschließen." (125) Nach Burckhardt wurde die Genremalerei, wie sie sich im 19. Jahrhundert präsentierte, diesem Anspruch nicht mehr gerecht. "Heute kann der Genremaler sein Glück nur noch mit dem Witz oder mit einer gewöhnlichen, wohlfeilen Gemütlichkeit machen, welche die Holländer ebenso verschmäht haben wie den Witz." (126)

Diese Position entsprach der Auffassung der Naturalisten, denen es nicht darum ging, bereits Vorhandenes zu kopieren, sondern dies zum Ausgangspunkt eigener malerischer Vorstellungen zu nehmen. (127) Dazu gehörte auch, daß sie sich nicht nur mit ihren Vorbildern aus der Vergangenheit auseinandersetzten, sondern auch, daß sie durch Aufenthalte im Lande selbst die Atmosphäre, die sie aus den Bildern zu lesen glaubten, erfahren wollten, sowie den Kontakt zu den dort lebenden zeitgenössischen Künstlern suchten. Zu dem Einfluß, den diese auf die Naturalisten ausübten, schrieb Max Liebermann:

"Vor etwa dreißig Jahren (1870, B.P.) traten die Holländer zum ersten Male geschlossen im Münchner Glaspalast auf und erregten bei den Künstlern - die in München das einzige Publikum bilden - ungeheures Aufsehen. Was uns frappierte, war die malerische Kultur. Ein jeder strebsame junge Mann pilgerte nach Holland, er brachte den Holzschuh und die weiße Haube und die lange Tonpfeife von dort mit; das holländische Fenster mit den kleinen Scheiben im Lot wurde Mode. Der Aufschwung, den die deutsche Malerei in den achtziger Jahren

des vorigen Jahrhunderts erlebte, beruhte nicht zum mindesten auf dem Einfluß der Holländer, und die Münchner Sezession quittierte nur dankend darüber, als sie Israëls zum Ehrenmitglied ernannte. Denn Israels hat die moderne holländische Schule geschaffen: ob Bosboom Kirchen-Interieurs, Maris Stadtansichten, Mesdag Marinen, Mauve Kühe und Schafe malt, ein jeder verdankt ihm etwas, gerade wie jeder Maler heutzutage etwas von Manet hat." (128)

Die Maler, die Liebermann in diesem Zitat erwähnt, werden alle zur Haager Schule (Haagse School) gerechnet. Sie waren seit etwa 1870 in Den Haag tätig und fühlten sich durch die gemeinschaftliche Zielsetzung in ihrer Kunst verbunden. Neben dem Interesse an der Darstellung der menschlichen Figur und dem Interieur stand für sie die Wiedergabe der heimischen Landschaft im Vordergrund. (129)

In ihren Gemälden stellten die Haager Maler zum ersten Mal in der Geschichte der niederländischen Kunst die sie umgebende Landschaft und das Meer nur um ihrer selbst willen dar. (130) Ihre Gemälde entstanden fast alle im Atelier nach vorhergehenden Vorarbeiten im Freien. Unterschieden sie sich dadurch nicht von der damaligen akademischen Landschaftsmalerei, so durch die Intention, die in der Natur erfahrene Farbstimmung im Gemälde so, wie sie sie optisch erlebt hatten, wiederzugeben, ohne dies einem anderen als einem ausschließlich malerischen Zweck unterzuordnen. Über die Behandlung der Farbe bei Israëls schrieb Liebermann:

"Wie Rembrandts sind auch Israels' Bilder tief gestimmt, aber immer blond, weil jeder Ton in ihnen trotz seiner saftigen Tiefe von Reflexen umgeben ist. Israels bewahrt seine Bilder vor dem greulichsten Fehler, den ein Bild in malerischer Beziehung haben kann, nämlich daß es schwarz erscheint. Aber auch darin ähnelt er Rembrandt, daß er mehr Luminarist als Kolorist ist. Jede einzelne Lokalfarbe ordnet sich dem Gesamtton unter und ist in Licht und Schatten aufgelöst. Auch komponiert er nicht sowohl auf Farbe wie auf Licht; der Gang des Lichtes bestimmt die Komposition des Bildes, das Licht des Fensters, der helle Fleck der Haube muß gerade an der Stelle sitzen

wo er sitzt. Die Bilder der Düsseldorfer oder Münchner Genremaler könnten, ohne Wesentliches einzubüßen, auch grau in grau gemalt sein; ja sogar reproduziert erscheinen sie koloristischer als im Original, weil die Reproduktion die Feinheit der Charakteristik wiedergibt, während die Mängel in der Farbe, die dem Original anhaften, verschwinden. Bei Israëls hingegen ist die Farbe ein integrierender Bestandteil der Bilder, er charakterisiert mit der Farbe; die Farbe ist ein ihm notwendiges Ausdrucksmittel, nicht eine mehr oder weniger überflüssige Zugabe; er geht von der malerischen Erscheinung aus." (131)

Diese Art zu arbeiten wird an einem Hauptwerk von Israëls, dem Gemälde 'Niets meer' (1881) (Abb. 28) von 'Alleen op de wereld' deutlich. Die Darstellung zeigt einen Innenraum, in dem ein älterer Mann auf einem Schemel am unteren Rand eines Bettes sitzt, auf dem eine - offensichtlich soeben verstorbene - Frau liegt. Der Mann starrt versunken, die Hände locker auf die Knie gelegt, ins Leere. Die Raumsituation ist durch wenige Gegenstände beschrieben: Unter dem Fenster, das sich am linken Bildrand befindet und durch das helles Licht hereinfällt, steht ein einfacher Tisch aus rohem Holz, auf dem sich ein irdener Krug und ein Glas, zur Hälfte mit Wasser gefüllt, befinden. Das Bett der Toten, parallel zum horizontalen Bildrand, nimmt fast den gesamten Mittelgrund ein, rechts von ihm steht ein dunkler Weidenkorb, über dem an der Wand eine Pendeluhr hängt. Unmittelbar neben dem Mann liegt eine Mütze auf dem Boden.

Das Bild ist heute stark nachgedunkelt. Die Darstellung des Lichtes im Raum wird durch den Beleuchtungseinfall von der linken Bildseite her bestimmt. Die Helligkeit und Deutlichkeit der dargestellten Gegenstände im konstruierten Bildraum orientiert sich an dieser Beleuchtungssituation, sie nimmt zur fiktiven Raumtiefe hin ab. Tod und Leben im Bild werden durch die unterschiedliche Farbtönung der Haut der beiden dargestellten Figuren zum Ausdruck gebracht. Die tote, blutleere Frau ist mit den gleichen fahlen Farbtönen gemalt wie ihre Kleidung und die Bettwäsche. Die erdigdunklen Töne der Haut des

Mannes finden sich direkt an den von der Sonne beschienenen Stellen am Fenster wieder. Die Farbgebung des Bildes wird durch diesen Kontrast von Grün-Braun und Bläulich-Weiß bestimmt. Die Tiefe des Raumes löst sich in einem atmosphärischen Grau-Grün auf. Die Farbgebung und Farbkomposition des Bildes scheint sich natürlich aus dem Lichteinfall zu entwickeln, wie er auch anschaulich in der Realität erfahren werden kann.

Jedoch beschränkt sich die Bildaussage nicht auf diese Wahrnehmungsebene. Israëls stellt mit dieser Art der Malerei nicht in erster Linie eine Situation vor, die durch ein detailrealistisches Darstellungsverfahren eine entscheidende Szene im Leben eines Menschen erzählt und so anschaulich für den Betrachter des Bildes als Wirklichkeit nachvollzogen werden kann. Indem er die Licht- und Farbgebung nicht auf eine bilderzählerische Pointe zuspitzt, sondern eine Szene so darstellt, wie sie ohne dramaturgische Eingriffe passieren könnte, ist der Betrachter gezwungen, das emotionale Moment der Situation durch eigene Assoziation, durch ein 'Sichhineinversetzen', selbst zu schaffen und so quasi durch die eigene Vorstellung die Darstellung zu vervollständigen, ja, tatsächlich lesbar zu machen. Das Bild 'stimmt' nicht nur durch die mittels genauer Naturbeobachtung gewonnenen wirklichkeitsnahen Anschaulichkeit, sondern vor allem durch die Vorstellung des Betrachters, die dieser in die gezeigte Situation zu transportieren bereit ist. Damit enthält es eine Ebene, die, ausgehend von der optisch erfahrbaren Anschaulichkeit, eine individuelle Interpretation eines Stückes Lebensrealität thematisiert. Die Bildaussage ergibt sich aus der Naturerfahrung, sowohl in ihren gestalterischen wie den inhaltlichen Elementen. Das objektiv Vorhandene wird dabei sowohl seitens des Künstlers als auch seitens des Betrachters subjektiv wahrgenommen, ohne daß dabei von vorneherein diese subjektive Wahrnehmung durch Festschreibung der Kunstmittel oder erzählerische Pointierung eingegrenzt worden wäre.

Die Voraussetzungen für eine derartige Bildsprache wurden dadurch geschaffen, daß Themen aus der alltäglichen menschlichen Erfahrungs-

welt Eingang in die Kunst fanden und diese durch genaues Naturstudium in ihrer malerischen Darstellung Realitätscharakter erhalten sollten. Derartige Aspekte finden sich in der Genremalerei des 19. Jahrhunderts, die ihrerseits wieder auf die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts Bezug nimmt. Sie bilden einen Teil der malerischen Tradition des Naturalismus.

Nicht nur die Kunstwerke, sondern auch Erfahrungen des kulturellen Lebens in den Niederlanden zur damaligen Zeit waren Anregungen für die deutschen Naturalisten. 1876 wurde die Holländische Zeichengesellschaft (Hollandsche Teekenmaatschappij) gegründet, deren Mitglied Max Liebermann wurde. (132) Diese Gesellschaft organisierte jährlich zwei Ausstellungen von Zeichnungen und Aquarellen. Ihr erklärtes Ziel war die Förderung der Aquarellmalerei, die aufgrund ihrer Technik des spontanen und direkten Arbeitens als dem künstlerischen Wesen förderlich angesehen wurde. Die Kenntnisnahme der Kunstsammlung des Ehepaares Mesdag/Mesdag-van Houten in Den Haag bildete eine Bereicherung für die Kenntnis der neuen Kunstauffassung, wie sie in Frankreich seit den 40er Jahren des Jahrhunderts praktiziert wurde.

Hendrik Willem Mesdag (23.2.1831-10.7.1915) (133) gehörte als Maler und Graphiker der Haager Schule an. Thematisch setzte er sich in erster Linie mit der Darstellung des Meeres auseinander. In den 50er Jahren hielt er sich in Fontainebleau auf und lernte die Maler der Schule von Barbizon kennen, deren Werke damals in den Niederlanden unbekannt waren. Zwischen 1880 und 1890 baute er in Den Haag seine Sammlung auf, die zahlreiche Werke von Corot, Courbet, Daubigny, Dupré, Millet und Troyon enthält und ein aufschlußreiches Bild über die Entwicklung der Schule von Barbizon abgibt. Mesdag war in den Niederlanden der erste Sammler, der Skizzen und unvollendete Gemälde kaufte: "Il les regardait avec l'œil d'un peintre, s'intéressait à l'élaboration d'une œuvre d'art, mais surtout il était captivé par l'aisance, la justesse de touche qui distinguent si souvent une esquisse." (134)

Den deutschen Malern, die mit den Künstlern der Haager Schule während ihrer Sommeraufenthalte teilweise zusammenarbeiteten, war diese Sammlung, die 1903 vom Ehepaar Mesdag dem Staat übergeben wurde, bekannt. Ihr Interesse an Holland wurde auch durch die Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Entwicklung des Nachbarlandes geprägt.

Bis heute wird meines Erachtens innerhalb der kunsthistorischen Forschung ein zu großes Gewicht auf die Auseinandersetzung mit Themen des niederländischen Gemeinwesens durch Maler wie Liebermann gelegt. (135) Ich möchte im Rahmen dieser Dissertation nicht näher auf dieses Problem eingehen, da es uns zu weit vom eigentlichen Thema abbringen würde. Es soll nur darauf hingewiesen werden, daß es mir im Zusammenhang mit diesem Problem als notwendig erscheint, zu untersuchen, welche gesellschaftliche Situation die Naturalisten in den Niederlanden tatsächlich kennengelernt haben, um dann auf dieser Basis der Fragestellung nachzugehen, ob ihre Sujets als solche tatsächlich als gesellschaftskritische Botschaften angesehen werden können. (136) Bei unserer Auseinandersetzung mit dem Phänomen Naturalismus sollten wir berücksichtigen, daß die Künstler nicht allein durch die Wahl der Themen, sondern vor allem durch formale Aspekte ihre veränderte Auffassung in der Herangehensweise an die Wirklichkeit verdeutlichten.

Bis in die 90er Jahre hinein fand der Umstand, daß die Künstler sich aus malerischen Gründen mit niederländischen Themen auseinandersetzten, in der populären Kunstzeitschrift 'Kunst für Alle' keine Berücksichtigung. Die Niederlande, verstanden als Musterland bürgerlicher Kultur, als Vorbild für deutsche Malerei auf die Ansprüche der Vermittlung von bürgerlicher Moral und einer intakten (Schein)welt reduziert, bestimmten die Auseinandersetzung mit diesen Themen. Eine solche Herangehensweise, die eine bestimmte inhaltliche Seite verabsolutierte, konnte der Zielsetzung der Naturalisten nicht gerecht werden.

2.2.4. Zusammenfassung

Wir können an diesem Punkt der Untersuchung nicht abschließend die Frage nach der Bewertung der Veränderung der Naturalismusrezeption klären. Wir können aber bisher die folgende Bilanz ziehen: Die Naturalisten dokumentieren mit ihren Kunstwerken ein neuartiges Kunstverständnis, das aus den traditionellen, damals gültigen Normvorstellungen herausfällt. Eine Kritik, die sich an diesen Normen orientierte, konnte die Intention der Künstler nicht verstehen. Als wichtige Charakteristika der neuen Kunst erscheinen die bewußte Verarbeitung der sinnlichen Wahrnehmung des Künstlers im Kunstwerk, sowie die freie Wahl der künstlerischen Ausdrucksmittel. Die Themenwahl ist malerisch bestimmt.

Kapitel II: Nationalempfinden

Motto:

"Ehrlich ist nur die Chronologie, mit Geschichte will man etwas."

Alfred Döblin

1. Prolog: Das Kaiser Wilhelm Denkmal in Berlin (Abb.29)

Am 22. März 1897, dem 100. Geburtstag Kaiser Wilhelm I., fand vor erlesenem Publikum in Berlin die feierliche Enthüllung seines Denkmals auf der Schloßfreiheit statt. Als Nationaldenkmal geplant, wurde es im Verlauf der Ausschreibungswettbewerbe immer mehr verändert, so daß es in seiner endgültigen Ausführung eine Verherrlichung der Hohenzollernmonarchie verkörperte.

Der Verlauf des Wettbewerbs, von der ersten Planung bis zur Ausführung, verdeutlicht ein Stück Geschichte des Bürgertums in der Wilhelminischen Zeit nach der Thronbesteigung Wilhelm II.. Die Entstehungsgeschichte des Denkmals, eines öffentlichen Kunstwerks, weist auf die Bedeutung der Kunstwerke im privaten Bereich hin, die denjenigen Kreisen im Bürgertum eine Reflexion über ihr Dasein ermöglichten, die ihre gesellschaftliche Identität nicht über die Union Kaiserhaus/ Großbürgertum finden konnten. Diese Möglichkeit stellt ein Spezifikum des bürgerlichen Kunstbetriebes der damaligen Zeit dar. Der Bezug auf die Nation in den Kritiken zum Naturalismus ist vor diesem Hintergrund zu sehen.

Nach dem Tod Kaiser Wilhelm I. im März 1888 wurde ein bereits zu seinen Lebzeiten aufgekommener Gedanke aufgegriffen. Ihm zu Ehren sollte in der Reichshauptstadt ein Nationaldenkmal errichtet werden. Sein Nachfolger Kaiser Friedrich III. setzte sich persönlich für ein solches Denkmal ein und noch im selben Monat wurden vom Reichstag die

Beratungen für die Verwirklichung eines solchen Vorhabens aufgenommen. Im Juni 1888 starb Kaiser Friedrich, an den vor allem die liberalen Kräfte des Bürgertums große Hoffnungen geknüpft hatten. Sein Sohn Wilhelm wurde sein Nachfolger.

Der neue Kaiser war ein glühender Verehrer seines Großvaters, als dessen eigentlichen Nachfolger er sich betrachtete. Wilhelm II. war ganz maßgeblich an der Herausbildung des 'Wilhelmkultes' beteiligt, der seinen Großvater zum Hohenzollernfürsten schlechthin, zum 'Gründer des Deutschen Reiches' machte. Zu keiner Zeit sah sich Wilhelm II. als der Nachfolger Friedrichs III.. In seinen Memoiren schrieb der ehemalige Staatsminister und Staatssekretär Bernhard Fürst von Bülow: "Wilhelm II. interessierte sich für Denkmäler seines Vaters nicht besonders lebhaft. An die neunundneunzig Tage wie an die qualvolle Krankheit des Vaters dachte er nur ungern zurück. Er wünschte, daß sein Vater nur als 'der Kronprinz' in die Geschichte und in den Augen seines Volkes fortleben sollte. Er selbst faßte sich als den direkten Nachfolger und Vollender seines Großvaters auf. Was Wilhelm I. für die Armee geleistet hatte, wollte er für die Marine vollbringen. Wenn Wilhelm I. die Einigung Deutschlands geglückt war, so wollte er deutsche Seegeltung und damit deutsche Weltstellung begründen. Allerdings mit der Einschränkung und mit dem wesentlichen Unterschiede, daß er sich nicht, wie dies (nach seiner völlig irrigen Auffassung) seinem Großvater widerfahren sei, den eigenen Ruhm durch Minister oder Kanzler, Generale und Admirale verdunkeln lassen wollte. Die Regierung Kaiser Friedrichs sollte nur ein Intermezzo sein, als 'Kronprinz' durfte er gefeiert werden." [1] Zu keiner Zeit stand zur Diskussion, den beiden verstorbenen Kaisern - immerhin hatte Friedrich als Feldherr der Schlachten von Königsgrätz, Wörth und Sedan auch seinen 'Anteil' an der Reichsgründung - ein gemeinsames Nationaldenkmal zu errichten.

Im November 1888 beschloß der Bundesrat ein Gesetz zur Errichtung eines Nationaldenkmals für Kaiser Wilhelm I. in Berlin. [2] Im Februar 1889 wurde das Preisausschreiben zum ersten Wettbewerb ver-

öffentlicht, in dem Bildhauer und Architekten aufgefordert wurden, ein der Person Wilhelm I. und seinen Leistungen für das deutsche Volk angemessenes Denkmal zu entwerfen. Die Klärung der Platzfrage, ebenso wie die Klärung des Erscheinungsbildes des Monuments sollte durch den Wettbewerb erfolgen.

Die endgültige Ausführung des Denkmals wurde nicht durch die Entscheidung der Preisgerichte bestimmt, sondern entsprach dem Wunsch des neuen Kaisers, der innerhalb des Wettbewerbsverlaufs seine Vorstellungen gegenüber den künstlerischen und politischen Einschätzungen der an dem Entscheidungsprozeß beteiligten Fachvertreter sowie Teilen der liberal-bürgerlichen Presse durchzusetzen vermochte.

Das Kaiser Wilhelm - Denkmal in Berlin, ausgeführt nach den Entwürfen von Reinhold Begas (15.7.1831 - 3.8.1911),[3] das im Zusammenhang mit der Sprengung des kriegszerstörten Stadtschlosses nach dem II. Weltkrieg vernichtet wurde, stellte eine Verherrlichung der Hohenzollerndynastie dar. Tatsächlich war es aber als ein Nationaldenkmal geplant gewesen.[4] Die monumentalen Konzeptionen, die ein gemeinsamer Grundzug der Entwürfe des ersten Wettbewerbs gewesen waren, können als allegorische Darstellungen des Deutschen Reiches angesehen werden, die den Kaiser in die Verkörperung des Begriffs miteinbezogen. Gerade in dem in diesem Wettbewerb prämierten Entwurf von Pfann und Rettig, der als Standort den Königsplatz vorsah und damit als Pendant zum Reichstag geplant war, kommt dies zum Ausdruck (vgl. Abb. 30). Bezeichnenderweise trug dieser Entwurf den Titel 'Kaiser und Reich'. Begas' Denkmalsanlage auf der Schloßfreiheit war hingegen in einem korrespondierenden Verhältnis zum Berliner Stadtschloß errichtet. Die Reduzierung der nationalen Identität auf die einseitige Überhöhung Kaiser Wilhelm I. drückt eine monarchische Orientierung aus. Eine Identifikation mit der Nation konnte nach der ausgeführten Denkmalskonzeption nur über das Herrscherhaus der Hohenzollern stattfinden. Aus dem Nationaldenkmal wurde ein monarchisches oder dynastisches Denkmal.[5] An der Veränderung der Konzeption war der Deutsche Reichstag maßgeblich beteiligt. Er

übertrug Kaiser Wilhelm II. die alleinige Entscheidung über die Wahl des Standortes und das Aussehen des Denkmals und verzichtete damit selbst auf seine Mitsprachemöglichkeit.

Dieses Einverständnis der monarchischen Vorherrschaft entsprach der Rolle, die weite Teile des Bürgertums mit der Reichsgründung übernommen hatten. Heinrich Mann beschreibt einen ihrer Vertreter in seinem 1916 veröffentlichten Roman 'Der Untertan'. In ihren Verhaltensformen suchte diese Gruppe sich eine diesem Zustand entsprechende Identität zu schaffen: "In der Figur des königlich-preussischen Reserveoffiziers, des in den Adelsstand erhobenen Rittergutbesitzers bürgerlicher Herkunft, des vom Kaiser zum Kommerzien-, Justiz- oder Geheimrat ernannten Bankiers, Industriellen, Rechtsanwalts oder Wissenschaftlers, des Korpsstudenten und des in Heidelberg promovierten deutschen Dr. phil. suchte das deutsche Bürgertum seine monarchisch-autoritären Ordnungsvorstellungen auch im persönlichen Lebensbereich zu verwirklichen. Der eine solche Haltung voraussetzende Verzicht auf die liberalen Freiheitsprinzipien aber wurde ausgeglichen durch das Streben, an der Größe, Macht und Geltung des Kaiserreichs teilzuhaben und auf dieses Reich alle Wünsche nach Freiheit, Unabhängigkeit und Macht, auf die man bei der inneren Ordnung des Staates verzichtet hatte, übertragen zu können. So wurde das deutsche Bürgertum, das die Höchstleistungen der deutschen Wirtschaft ermöglichte, zugleich zum Träger jener aggressiven Nationalbewegungen, die den deutschen Imperialismus zu immer neuen Leistungen antrieben." (6) Innenpolitisch wuchsen die Konfrontationen einerseits zwischen der traditionellen Führungsschicht der Großgrundbesitzer, dem Junkertum, und der neuentstandenen industriellen Großbourgeoisie, andererseits zwischen den Industriellen und der ständig ansteigenden Zahl von Industriearbeitern, die sich in zunehmendem Maße in der SPD organisierten. Eine innenpolitische Stabilität konnte nur durch massive staatliche Repression wie sie sich etwa in den Sozialistengesetzen sowie in der Abkehr vom ökonomischen Liberalismus dokumentiert, gewährleistet

werden. In diesem gesellschaftspolitischen Kontext ist Wilhelm I. als eine Integrationsfigur zu verstehen. Indem er zu einem nationalen Führer stilisiert wurde, trat die tatsächliche Situation im Deutschen Reich in den Hintergrund, die Glorifizierung seiner Person diente der Rechtfertigung des aktuellen politischen Zustandes und versuchte gleichzeitig, ein vermeintlich gemeinsames Interesse zu konstatieren, dem sich alle unterordnen sollten. Diese faktisch geschichtsfälschende Argumentation konnte auch von denjenigen Mitgliedern der jüngeren Generation des Bürgertums übernommen werden, die die oben zitierte Beschreibung von Normvorstellungen als einengend empfanden und die Einlösung moralischer Werte in dieser Gesellschaft vermißten. Die 'Vaterfigur Wilhelm I.', dessen tatsächliche politisch - historische Bedeutung unproblematisiert blieb, war eine Möglichkeit, sich trotz allem mit dem Reich, der 'Nation' identifizieren zu können.

Die offizielle Denkmalskunst, beispielhaft am Kaiser Wilhelm - Denkmal in Berlin vorgestellt, auf der einen Seite und die für den privaten Kunstgenuß des Einzelnen bestimmten Werke auf der anderen Seite, beschreiben zwei verschiedene Aufgabenbereiche, die Kunst zu dieser Zeit übernehmen konnte. Während die offizielle Denkmalskunst den politischen Status quo der monarchischen Vorherrschaft als historisch legitimiert darstellte und dem bürgerlichen Publikum eine Identifikation mit der Nation nur über das Kaiserhaus ermöglichte, existierten in den Bereichen bürgerlich-privater Kunst Möglichkeiten, die aktuelle gesellschaftliche Situation auf die Erfahrung des bürgerlichen Subjekts zu spezifizieren und durch die Ausklammerung konkret gesellschaftlicher und historischer Bezüge ein Arrangement mit den politischen Zuständen auch denjenigen zu ermöglichen, die nicht direkt davon profitierten.[8] Diese bürgerliche Kunst'öffentlichkeit' spielte sich in Bereichen ab, die zwar nicht staatlich gelenkt, jedoch durchaus gesellschaftlich institutionalisiert waren. Der private Bereich des individuellen Kunstgenusses hatte seinen Platz innerhalb der Grenzen der Gesellschaft. Dieser Zustand dokumentiert sich auch in der Entwicklung der

Rezeption des Naturalismus zu dieser Zeit, der durch die Veränderung der Vorstellung von nationaler Kunst eine Aufwertung erfuhr.

2. 'Nationale Kunst' als Forderung bei Friedrich Pecht

Die ersten Jahre des Erscheinens der 'Kunst für Alle' wurden wesentlich durch die Kritiken von Friedrich Pecht geprägt. Seiner Meinung nach sollte die Kunst im Dienste der Nation stehen:

"Die Kunst ist aber da, die Nation zu veredeln und zu heben, nicht ihren schlechten Neigungen zu schmeicheln. Sittlich stand die Renaissance tief unter der heutigen Zeit, aber das macht gerade die unsterbliche Größe eines Michel Angolo, Raffael oder Dürer, daß sie dieser herrschenden Verderbnis kühn widerstanden, der gemeinen Wirklichkeit das ewige Ideal des Erhabenen, Großen und Schönen entgegenstellten, statt sich den Tagesgötzen zu beugen und den niedrigen Leidenschaften der Menge zu dienen! - Oder hätte unsere Zeit denn wirklich gar keine Ideale mehr, wie man beim Besuch einer modernen Ausstellung oft zu glauben versucht ist? Nichts wäre unrichtiger als das; sie besitzt im Gegenteil so gut als irgend eine das Ideal der Vaterlandsliebe, der Aufopferung, Uneigennützigkeit, Tapferkeit, Seelenreinheit und Kinderunschuld, ja sie hat vor allen früheren das Streben nach Wahrheit, das Erbarmen, die Sorge für die Unglücklichen und Enterbten, die größere Duldung und Menschlichkeit voraus." (9)

Pecht sah in der Darstellung moralischer Wertvorstellungen die Größe der Kunst dokumentiert. Dabei forderte er eine Bezugnahme auf die Gegenwart, was dann für ihn die oben zitierte 'Wahrheit' ausmachte. In einem anderen Artikel führte er dies aus:

"Jede Kunst soll ein Spiegel des Lebens, d.h. der Ausdruck der Sitten, Anschauungen, des Geschmacks und der ganzen geistigen Kultur wie der sozialen Zustände des Volkes sein, in dessen Mitte sie aufblüht. Thut sie das nicht, widerspricht sie im Gegenteil der Empfindungsweise wie den Anschauungen der Nation, so läßt diese sie vollkommen berechtigt mit Gleichgültigkeit fallen, und sie mag dann zusehen, wo sie Beschützer findet. Es kann daher einer Kunstschule gar kein größeres Übel begegnen, als wenn sie sich mit ihren Idealen im Widerspruch zu denen der Nation befindet, statt der getreuste Ausdruck derselben zu sein."(10)

'Spiegel des Lebens' ist Kunst nach Pecht demnach denn, wenn sie jenes als in Einklang befindlich mit dem gesellschaftlichen Ideal schildert. Den Widerspruch zur Nation, in den die Kunst geraten konnte, sah er in der Malerei des Naturalismus exemplarisch dokumentiert. Sein Resumée der ersten Münchner Jahresausstellung fährt fort:

"Mehr oder weniger ist das aber der Fall, wenigstens mit einem Teil der jüngeren Münchener Künstlerschaft, der sich auf einmal zum Nachahmer gewisser französischer Kunstrichtungen machte, die den Anschauungen unseres Volkes ebenso zuwider laufen, als seinem Charakter und seinem Geschmack." (11)

Die Zitate verdeutlichen zugleich Pechts Einstellung zur gesellschaftlichen Situation. Indem er die Gegenwartsverarbeitung in der Kunst forderte, drückte er seinen Stolz auf die Leistungen des Bürgertums aus, die diese Gegenwart wesentlich geprägt hatten. Indem er aber andererseits eine bestimmte Art der Darstellung der Gegenwart ablehnte, relativiert sich sein Begriff von gesellschaftlicher Wirklichkeit. Gesellschaftliche Wirklichkeit konnte für Pecht nur in solchen Sujets ausgedrückt werden, die ein positives Bild von der Gegenwart vermittelten und so den aktuellen gesellschaftlichen Zustand rechtfertigten.

Von dieser Position ausgehend gelangt er auch zu der Gleichsetzung von Sozialdemokratie und Naturalismus in seinen Kritiken. Zwar erkannte er, daß die Künstler selbst keine Sozialisten waren. Für ihn bestand jedoch eine - oft unbewußte - Beeinflußung:

"Die vollständige Abneigung gegen alles Große und Erhabene, die Unfähigkeit es darzustellen, ist aber ohne Zweifel eine Charakterzug unserer neuesten Kunst, die von der Sozialdemokratie offenbar tiefer beeinflußt ist, als sie selber ahnt oder will." (12)

Nicht ein tatsächliches Parteiergreifen für eine gesellschaftliche Veränderung, sondern das gemeinsame 'Nichtverherrlichen' der aktuellen Situation führte zu der konstatierten Beziehung.

In seiner Abneigung gegen die Sozialdemokratie drückt sich auch ein borniertes bildungsbürgerliches Bewußtsein aus, das das Leben der Arbeiter als kulturlos abqualifizierte und das eigene an kulturellen Werten orientierte Leben dem gegenüberstellte. Treffend kommt dies in einer seiner Bildbeschreibungen zum Ausdruck. Die Vorlage, Jean Berauds 'Volksversammlung' (Abb.31) ist selbst ein Beispiel für die Einstellung weiter Kreise des Bürgertums zur Sozialdemokratie. Pecht schrieb:

"Es ist ein allermodernstes Zeit- und Sittenbild ersten Ranges, welches wir in Jean Berauds 'Volksversammlung' unseren Lesern heute bieten. Denn offenbar führt er uns mit demselben in eine der ausgewähltesten Gesellschaften von Sozialdemokraten oder Anarchisten, wie sie in den Pariser Vorstädten ihre Zusammenkünfte abhalten. Heute ist sogar große Extravorstellung, wie man an der zahlreichen Beteiligung der vornesitzenden Stenographen sieht und an dem feierlichen Aussehen des Büreaus über ihnen. Allerdings scheint dessen Präsident als echter Volksmann mit dem Friseur nur selten oder gar nicht in Berührung zu kommen. Der auf der Bühne stehende Redner aber hat offenbar gerade einen besonders saftigen Trumpf auf die verdammten engherzigen Inhaber des Kapitals und ihre blutsaugerische Ausbeutung des edlen Volkes ausgespielt, wie man an dem frenetischen Jubel der ihn umdrängenden 'Bürger' und besonders auch 'Bürgerinnen' sieht, von denen ein reizendes Muster des Typus der Louise Michel ganz vorne klatscht. Daß die Herren fast alle die kurzen Pfeifen oder Zigaretten im Munde haben, ist offenbar nicht ganz freiwillig, sondern durch die Atmosphäre dringend geboten, welche diese Bürger mit ihrem auffallenden Mangel an frischer Wäsche ausströmen. Man denkt sich da unwillkürlich, wie erbaulich das Dasein werden müßte, wenn dieser aus der ganzen Welt zusammengelaufene hauptstädtische Pöbel einmal das Heft in die Hand bekäme, der in Bezug auf die Taschen anderer offenbar sehr kosmopolitische Grundsätze hegt." (13)

Die Darstellung Berauds, eher eine Karikatur als eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Leben und den politischen Zielvorstellungen der Arbeiter, thematisiert diese Kulturlosigkeit, die Pecht in der Beschreibung bereitwillig übernahm. Der letzte Satz des Zitats verdeutlicht aber noch einen anderen Aspekt: den der Angst, die der Bürger Pecht hatte. Nach seinen Vorstellungen würde eine gesellschaftliche Veränderung zugunsten der Sozialdemokratie eine Wertänderung

mit sich bringen, die vieles von dem, was ihm wichtig und zur Selbstidentifikation notwendig war, infrage stellen würde. Nicht nur die - angebliche - Kulturlosigkeit, sondern auch der Gedanke an die 'Nivellierung der Gesellschaft', als die die politischen Forderungen der Sozialdemokratie verstanden werden, löste diese Angst aus.

Pecht hatte ein ganz bestimmtes Bild vor Augen, daß die 'unteren Schichten' seiner Meinung nach in der Gesellschaft verkörpern sollten. Ihr Schicksal war durch soziale Maßnahmen, die für sie ergriffen wurden, zu lindern, gesellschaftliche Lösungen, die diese Schichten selbst bestimmten, lehnte er ab. So schrieb er über ein 1886 in Berlin auf der Jubiläumsausstellung ausgestelltes, nicht näher bezeichnetes Gemälde, das einen zu spät zum Essen mit seiner Familie kommenden Förster in Oberbayern zeigte:

"Die wohlthuende Gesundheit dieses engbeschränkten aber zufriedenen Daseins ist es, die uns so unendlich sympatisch anmutet. Welcher Unterschied zwischen diesen in ihrer Genügsamkeit so glücklichen Menschen und dem verbissenen Grimm hauptstädtischer Sozialisten, wie man sie hier täglich sieht, wo die Milch der frommen Denkart sich längst in gährend Drachengift verwandelt, nachdem sie nicht nur der Freude an der Arbeit, sondern auch der am Vaterland, an der Tugend, des Vertrauens auf Gott beraubt werden." (14)

Dem Sozialismus entsprach nach Pechts Meinung die Malerei des Naturalismus, die ebenfalls die Überhöhung der Nation ablehnte. Die Parallelen zur Sozialdemokratie sah Pecht auf zwei Ebenen hergestellt: einmal durch die Malerei selbst, zum anderen durch die Wahl der Themen:

"Aber es ist den Völkern so wenig als den Individuen gegeben, jemals auf einem erreichten Ziele stehen zu bleiben, und wie auf die unwiderstehlich scheinende nationale Bewegung die sozialdemokratische Beschränkung auf ein einseitiges Klasseninteresse folgte, wie die Heldengestalten eines Bismarck, Moltke, Cavour das Auftauchen der Bebel und Liebknecht oder gar Ravachol nicht verhinderten, so sehen wir auch in der Kunst der nationalen Richtung eine kosmopolitisch-sozial-

demokratische folgen. Man könnte dieselbe eine Verleugnung des Individuellen und Charakteristischen zu Gunsten der bloßen koloristischen Stimmung nennen, während sie sich selber Naturalismus heißt. Jedenfalls hat diese von den Franzosen ausgegangene und dort bald Pleinairismus, bald Impressionismus getaufte Schule bisher immer mehr landschaftlichen als historischen Charakter entwickelt, und nur in ihrer Verneinung des Individuellen und Nationalen bestimmte Grundsätze dargelegt,... - kann man also bis jetzt von bedeutenden Ergebnissen dieser neuesten Richtung kaum sprechen, da sie, aus den allerverschiedensten Elementen zusammengesetzt, im Grunde nur die vollkommenste Verleugnung jeder künstlerischen Tradition, jeder technischen Überlieferung, nicht nur der antiken Kunst, zusammengehalten wird und jeder Einzelne als Vorbild nur die Natur - oder vielmehr nur die sichtbare Erscheinung anerkennt, so ist damit doch nicht gesagt, daß sie diese ihr noch fehlende Bedeutung nicht noch erreichen könne. Sie wird voraussichtlich bei ihrer Schilderung der Menschennatur nicht für immer auf die Charaktere verzichten und sich auf die Lufttöne und die Lichtwirkungen beschränken können, sie wird nicht nur die 'Arbeiter', wie die Sozialdemokratie, sondern auch andere Stände in den Kreis ihrer Darstellung ziehen, oder an ihrer Einförmigkeit zugrunde gehen müssen." (15)

Schon zwei Jahre zuvor hatte er gemeint, diese Wende registrieren zu können:

"Dennoch scheint sich jetzt, nach dem Übermaß der trivialsten Alltäglichkeit, in dem der herrschende Naturalismus wie in einem Sumpf stecken geblieben war, allmählich eine Wandlung vorzubereiten, und die Morgenröte eines neuen Ideals das eintönige Grau dieser Proletariatsmalerei zu färben. Man wendet sich vorab wieder den religiösen Gegenständen zu, aber nicht, um uns zu beweisen, daß Christus auch nur ein Proletarier wie andre gewesen, sondern um uns zu zeigen, daß auch der ärmste der Armen reichen Herzens, voll von erhabener Gesinnung und Seelengröße sein kann." (16)

Mit der religiösen Malerei, die diese 'erhabene Gesinnung und Seelengröße' seiner Meinung nach zum Ausdruck brachte, spielte Pecht auf die Arbeiten von Fritz von Uhde an. Diese erfuhren bei Pecht, verglichen mit seinen Äußerungen über die Werke anderer Naturalisten, eine auffallende Wertschätzung. Im folgenden soll nicht allein die Tatsache dargestellt werden, daß Uhde von Pecht als Repräsentant einer national gesinnten Malerei verstanden wurde. Es soll entwickelt werden, daß diese Interpretation, die den Werken eine allgemein-sittliche Aus-

sage zugrunde legte, sich im Verlauf des betrachteten Zeitraums durch andere Kritiker in ein subjektiv-moralischen Nachempfinden veränderte.

3. Religiöse Malerei von Uhde als Darstellung nationaler Eigenart

Die Bedeutung Uhdes für die Entwicklung der Malerei bewertete der Münchner Kunstkritiker Karl Voll rückblickend weniger als innovativ, denn als den Geschmacksvorstellungen des breiten Publikums entgegenkommend:

"...; denn seine Bedeutung liegt weniger darin, daß er sich mitbeteiligt hat an der Wiederbelebung des religiösen Bildes, als darin, daß er uns die Kenntnis der modernen französischen und holländischen Malerei in anregender Weise vermittelt hat. Er ist kein rücksichtsloser Neuerer, er hat auch vieles vom Alten beibehalten und ist insofern der Antipode Liebermanns, mit dem er sonst so viel gemeinsam hat; aber in seiner konzilianteren, weicher empfindenden Art hat er viel größeren Einfluß ausüben können, als andere, die konsequent genug waren, nichts vom Theaterkram der Pilotyschule beizubehalten, die aber dadurch viel unverständlicher und ungeberdiger erschienen." (17)

Uhdes Werke spiegeln den Zeitgeschmack wider. Entscheidend für die positive Rezeption seiner Arbeiten in der damaligen Zeit war, daß die Auswahl und Bearbeitung seiner Themen es zuließen, sie als Sinnbilder der aktuellen gesellschaftlichen Situation zu verstehen, egal, ob in ihnen die Verwirklichung eines Ideals in der eigenen Gesellschaft oder die Verdeutlichung menschlicher Wärme gesehen wurde. (18)

Pecht stellte in seinen Kritiken den Zusammenhang zur gesellschaftlichen Situation mit dem Hinweis auf die Sozialgesetzgebung dar.

"Sicherlich nicht wegen, sondern trotz seines Impressionismus, weil er allein einen neuen idealen Gehalt zeigt, da er in seinen Bildern das Christentum erst wieder zum Anwalt der Armen und Gedrückten macht, was mit den gleichzeitigen gesetzgeberischen Bestrebungen zur Besserung ihres Loses durchaus Hand in Hand geht." (19)

Das Bild des Christus als Anwalt der Armen entsprach der Rolle, in der sich ein Großteil des deutschen Bürgertums zu dieser Zeit sah. Nach ihrer Vorstellung konnten die existierenden gesellschaftlichen Mißstände durch caritative Maßnahmen beseitigt werden. Wie Christus den Armen geholfen hatte, so wurde von staatlicher Seite Fürsorge für die Industriearbeiter betrieben, ohne diese allerdings in die Ausgestaltung der Hilfeleistungen aktiv miteinzubeziehen. Die 'gesetzgeberischen Bestrebungen', die Pecht anspricht, das 1883 verabschiedete Krankenversicherungsgesetz, das 1884 verabschiedete Unfallversicherungsgesetz - 1889, also nach Erscheinen des zitierten Buches, wurde das Alters- und Invalidengesetz verabschiedet - sind sicherlich als wichtige Errungenschaften zu bezeichnen. Es sollte jedoch nicht vergessen werden, daß sie in der Zeit des - trotz Sozialistengesetze - starken Anwachsens der Sozialdemokratie verabschiedet wurden. Dieser immer stärker werdende Druck der aufkeimenden Arbeiterbewegung muß bei der Beurteilung des Zustandekommens dieser Gesetzgebung mitberücksichtigt werden. Die Tatsache, daß das Deutsche Reich mit seiner Sozialgesetzgebung richtungsweisend für andere europäische Staaten war, ermöglichte es, in dieser Gesetzgebung einen besonderen nationalen Charakterzug zu sehen. Pecht sah diese nationale Qualität in Uhdes religiöser Malerei dargestellt. Zu dessen zweitem Gemälde mit religiöser Thematik, dem Bild 'Lasset die Kindlein zu mir kommen' (1884) (Abb. 32), schrieb er in dem allerersten Artikel der 'Kunst für Alle':

"Christus ist Uhden immer der Freund der Armen und Gedrückten, der selber nicht hatte, wohin er sein Haupt legen sollte und sie daher verstand. Er ist ihm kein wohlgebürsteter und frisierter Herr, der sich nur so dann und wann zu ihnen herabläßt, sondern ein Freund für alle schweren Tage. Diesen aber, wie wir ihn heute verstehen und verehren, gibt er mit einer Tiefe und Schlichtheit der Empfindung wieder, die altdeutsche Meister vollkommen würdig wäre. Das ist ja der Sinn und das letzte Ergebnis der ganzen großen deutschen Kulturbewegung: daß in Übereinstimmung mit unseres Volkes sieggekrönten Anstrengungen, sich ein großes, freies und mächtiges Vaterland zu erobern, auch unsere Kunst die klassische wie die französische Livrée

ausgezogen und sich aus Wolkenkukuksheim herab auf die heimische Erde niedergelassen, aus ihr aber auch eine Gesundheit und Kraft geschöpft hat, die sie seit den Van Eyk's, Dürer und Holbein unzweifelhaft nie mehr besaß." (20)

Für Pecht waren Uhdes Arbeiten der Ausdruck des gewünschten sittlichen Zustandes der Gesellschaft. In seinen Kritiken stellte er den Bezug zu allgemein gesellschaftlichen Vorstellungen und moralischen Werten, die aus Uhdes Gemälden gelesen werden konnten, her. Das gefühlsmäßige Moment der Bilder wurde dem gesellschaftlichen Ideal, der 'Nation', zugeordnet. Wie das obige Zitat verdeutlicht, gelang Fritz von Uhde nach Pechts Meinung die Einlösung dieser Anforderung dadurch, daß er zentrale Elemente der christlichen Lehre in die Gegenwart zu transportieren verstand. Für die thematische Bearbeitung bedeutete das, daß er seine Christusfigur nicht nur als historische Gestalt auffaßte, sondern sie in der damaligen Verhältnissen entsprechenden Umgebung auftreten ließ. In 'Lasset die Kindlein zu mir kommen' sitzt ein junger Mann mit schulterlangem Haar in einem großen, weißgekalktem lichten Innenraum mit Holzbalkendecke und Fliesenboden. Der Raum ist für seine Größe nur spärlich möbliert. An der rechten Bildseite steht ein großer zweitüriger Schrank, von dem nur die Frontpartie zu sehen ist. Vor dem Schrank steht der mit Leder bezogene durch Schnitzereien verzierte Stuhl, auf dem die Christusgestalt sitzt. Hinter dem Schrank, in der rechten Ecke des Raumes, sind die Beine eines weiteren Stuhles zu erkennen. In der linken oberen Bildhälfte befindet sich, ebenfalls nur im Ausschnitt dargestellt, ein großer eingebauter Kamin. Vor ihm steht ein Stuhl mit Rohrgeflecht. Neben dem Kamin, in der linken oberen Bildhälfte ist eine Tür, deren geöffneter Schlag gegen den Umbau des Kamins lehnt. Neben der Tür an der Kopfwand des Raumes steht ein Tisch, der, soweit es trotz der Personen, die ihn verdecken, zu erkennen ist, mit Kaffeegeschirr gedeckt ist. In dieser Wand befinden sich, gleichmäßig verteilt, zwei hohe zweiflügelige Sprossenfenster mit Oberlichten. Das linke Fenster ist unten ganz, das rechte zur Hälfte mit dunklen Tüchern verhangen.

Dadurch wird eine zwielichtige Beleuchtungssituation im Bild geschaffen. Auf beiden Fensterbrettern stehen hochwachsende Topfpflanzen. An der Wand zwischen den Fenstern hängt eine kleiner Spiegel, der einen Teil eines Gesichtes und eine Stuhllehne erkennen läßt.

Der Innenraum ist durch zahlreiche Personen belebt, die gekommen sind, den segnenden Jesus zu sehen. Außer den drei Personen, die zuletzt den Raum betreten haben, dem Mann, der gerade seinen Hut zieht, der Frau mit dem Säugling auf dem Arm und dem jüngeren Mann mit dem Hut in der Hand, sowie der Frau in der Bildmitte, die ein kleines Mädchen von hinten umfaßt, es näher an die anderen Kinder heranschiebt, und dem durch seinen Anzug als evangelischem Geistlichen kenntlich gemachten alten Mann hinter ihr, sind die anderen 14 Besucher Kinder verschiedenen Alters, vornehmlich Mädchen, die in ihrem Verhalten die unterschiedlichen kindlichen Reaktionen auf das Ereignis verdeutlichen: Ein zutrauliches Mädchen steht zwischen den Knien von Jesus, es hat seinen Kopf gegen ihn gelehnt, während er es mit seinem rechten Arm umfaßt. Seine linke Hand hält die eines kleinen Mädchens, das vor ihm steht und ihn neugierig mustert. Das Mädchen, das von der Frau vorgeschoben wird, drückt durch seine Geste, dem gesenkten Blick ins Leere und dem Finger im Mund, Verlegenheit aus. Der Junge hinter dem Stuhl, auf dem Jesus sitzt, ist andächtig in sein Gebet versunken, ebenso das Mädchen hinter der neugierigen Kleinen. Die älteren Mädchen sind in wissender Erwartung wiedergegeben. Insgesamt kann man zum Verhalten der Kinder sagen, daß sie sich altersgemäß, nach akademischen Vorstellungen also angemessen verhalten.

Mit Ausnahme der drei jüngsten Kinder sind alle dargestellten Personen durch irgendeine Verhaltensreaktion, die durch ihre Gestik und Mimik zum Ausdruck kommt, am Geschehen beteiligt. Keine, auch nicht der kleine barfüßige Junge, der zwar aus dem Bild heraus, jedoch nicht betrachterfixierend guckt, stellt einen Blickkontakt zum Betrachter her. Ihre Handlungsebene ist allein der im Bild dargestellte Raum und die im Bild gezeigte Szene. Damit wird der Betrachter des Gemäldes von dem eigentlichen Erlebnis ausgeschlossen, wenn

auch die kompositorisch offene Raumkonzeption ihn als in dem Raum anwesend erscheinen läßt. Er nimmt quasi eine mit der Rolle des Geistlichen vergleichbare Position ein. Indem er die Szene anschaulich erfährt, ist er distanziert. Durch diese Anschauung ausgelöst, kann er sich aber auch selbst in ein emotionales Erlebnis versetzen. Dieses Miterleben ist durch die Anschauung bestimmter, als rührend empfundener Verhaltensweisen der Kinder sowie durch das Erfahren praktizierten Christentums möglich.

Die dargestellte Szene ist durch viele Details erzählerisch festgelegt. Dieser Detailrealismus schafft eine Wahrnehmungssituation, die ausschlaggebend dafür ist, daß der im Bild durch die materielle Existenz Christi enthaltene Anachronismus akzeptiert werden kann. Indem Uhde die räumliche Situation genau festlegte und mit malerischen Mitteln bemüht war, die dargestellten Bildgegenstände in ihrer optisch zu erfassenden Gegenständlichkeit und Materialität imitativ zu beschreiben, z.B. beim geschnitzten Stuhl, bei dem Gewebe der Kleider, beim Fliesenboden, bei den Blättern der Pflanzen, bei der Beobachtung des natürlichen Lichteinfalls, konzentrierte er die Vorstellung des Betrachters auf das im Bild szenisch dargestellte Glaubenselement der fürsorglichen Liebe. Somit enthält das Bild eine anschauliche wie eine assoziative Ebene, wobei letztere durch die Bilderzählung festgelegt ist.

Uhde demonstrierte mit dieser thematischen Behandlung eine Neubelebung religiöser Sujets. Indem er nicht historische Korrektheit oder die Überhöhung der religiösen Handlung, sondern menschliche Verhaltensweisen zum Zentrum der Darstellung machte, erreichte er eine Emotionalisierung der Themen auf der Basis der alltäglichen Erfahrbarkeit. Neu war dabei nicht die Bildsprache an sich, sondern ihre Übertragung auf den religiösen Bereich. Der Maßstab der täglichen Erfahrbarkeit schuf für die Kritiker die interpretatorische Möglichkeit, den Gehalt der Bilder auf die Gegenwart zu beziehen.

Anders als Friedrich Pecht, der in seinem Gegenwartsbezug die Verbindung zur konkreten gesellschaftlichen Situation zum Ausdruck brachte, sahen jüngere Kritikerkollegen in Uhdes Bildern allgemeine, nicht historisch gebundene menschliche Verhaltensweisen ausgedrückt.

Den besonderen psychologischen Wert der Werke betonte Herman Helferich:

"Der Umschwung in der religiösen Malerei, seit dem Algier eine Provinz auch der französischen Maler geworden ist und seit den Bemühungen Renan's, ist bekannt. Man stellte die Szenen des alten und neuen Testaments dar, wie sie sich jetzt im Orient, wenn sie sich ereigneten, den Blicken bieten würden. Der letzte und überwundene Ausläufer dieser Richtung ist Wereschagin, der gegenwärtig gerade Bilder aus Palästina, mit Staffage aus dem neuen Testament, bei Kroll ausgestellt hat. Es ist allerorten die Einsicht aufgekommen, daß auf diesem Wege die heiligen Figuren uns nicht näher kommen. Nicht in ihrem echten Kostüm liege ihre Echtheit, sondern in ihrem rein menschlichen Ausdruck müsse sie uns offenbar werden. Eduard von Gebhardt trat auf und um durch kein Kostüm zu stören, malte er die heilige Geschichte in der uns von unseren alten Meistern her vertrauten flandrischen und nürnberger Tracht und Scenerie. Und dieser Ausweg war so übel nicht, da wir einerseits kaum bemerkten, daß dies ein erklügelter Ausweg war, so sehr ergriff uns die allgemein menschliche Psychologie der Bilder - und andererseits uns wirklich Flandern und Nürnberg immerhin näher als Algier und Palästina lag. Aber im Laufe der Zeit und des Beifalls wurde was als Nothbehelf ergriffen war zur Hauptsache gestempelt, Gewandung, Scenerie und Typen entnahm man mit immer gesteigertem archaistischen Behagen alten deutschen Meistern. Und jüngere Leute erhoben sich, die auf dem Wege der Uebersetzung fortschreitend, wenigstens konsequent übersetzen wollten. Nicht die alten Meister in ihren historischen Schnitzern wollten sie kopieren, sondern in ihrer historischen Naivetät. Wie jene Alten ihre liebe Heimath als Untergrund der Vorgänge der heiligen Geschichte nahmen, als wenn sie soeben passiert wären, so wollten diese Jungen unsere eigene Epoche als Untergrund der Geschehnisse nehmen, Christus sollte in eine moderne Stube eintreten, die Apostel wie allen verständliche und bekannte Zeitgenossen erscheinen. Man setzte sich reflektirend und absichtlich über den seit den Tagen der alten Meister erwachten historischen Sinn hinweg und hoffte, daß die geschichtlichen Fehler und Anachronismen von den rein menschlichen Vortheilen, der unhistorisch warmen Nähe und Vertrautheit der Figur gesühnt werden würden, und derjenige unter diesen Neuerern, der die uneingeschränkteste Anerkennung fand, ihr feinster, ihr geistigster Maler ist Fritz von Uhde geworden, nachdem er die genrebildliche Malerei trivialer Stoffe wie ein Probefeld verlassen und seine Technik und Kraft in den Dienst der religiösen Malerei gestellt hat." (21)

Die Ausklammerung historischer Fakten bei gleichzeitig einseitiger Aufwertung des individuell erfahrbaren Gefühls war, wie das Zitat zeigt, durchaus gewollt. Eine derartige Herangehensweise ermöglichte es überhaupt erst, die Werke allein als Sinnbilder 'unhistorischer' menschlicher Wärme zu verstehen und nicht nur als Ausdruck einer gesellschaftlich idealen Situation. Damit änderte sich, verglichen mit dem Ansatz von Pecht, die Ausgangsposition des Kritikers grundsätzlich. Die Bilder wurden nicht mehr als Ausdruck des verwirklichten gesellschaftlichen Ideals verstanden, sondern als Darstellungen moralischer Werte, die ihren besonderen Ausdruck im Christentum fanden.

Sowohl Uhdes Themen, als auch der zuletzt skizzierte Standpunkt ist in Verbindung mit dem Aufkommen und Erstarken der an der christlichen Soziallehre orientierten konfessionellen Bewegungen im neugegründeten Deutschen Reich zu sehen. Die Aufwertung der christlichen Soziallehre resultierte aus den Bedürfnissen der Zeit, Lösungsmöglichkeiten für die sozialen Mißstände zu finden, sie ist aber auch als eine Reaktion auf das Erstarken der Sozialdemokratie zu verstehen. (22)

Adolf Stöcker, der 1878 in Berlin die Christlich-Soziale Arbeiterpartei gründete, die allerdings bei den Reichstagswahlen gegenüber der Sozialdemokratie eine empfindliche Niederlage erlitt, versuchte die Bestrebungen des Sozialismus aus dem Neuen Testament abzuleiten. 1891 erließ Papst Leo XIII. die Enzyklika 'Rerum novarum,' die die grundlegende Stellungnahme der katholischen Kirche zur sozialen Situation im Kapitalismus beinhaltete. Ausgehend von der Einschätzung einer Teilung der Gesellschaft in Reiche und Besitzlose forderte sie, daß die Besitzlosen soviel verdienen müßten, daß sie selbst Eigentum erwerben könnten. Die Reichen sollten sich ihrer sozialen Verantwortung bewußt sein. Der Volksverein, die katholischen Arbeitervereine und die christlichen Gewerkschaften arbeiteten nach 1891 nach diesen Grundsätzen. Ab 1890 gingen von einer Gruppe junger evangelischer

Pastoren unter der Leitung von Friedrich Naumann neue Impulse aus. Naumann erkannte, im Gegensatz zu Stöcker, daß die Arbeiter nicht mehr Objekt, sondern Subjekt sein wollten, eine Auffassung, die zu einer Spaltung der evangelischen Arbeitervereine führte. (23)

Allen Bestrebungen war gemeinsam, daß sie eine Lösung der sozialen Probleme innerhalb der bestehenden Gesellschaftsform für möglich hielten. Einen Klassenkampf, wie es der Ideologie der SPD entsprach, lehnten sie ab. "Die Armen sind für Jesus Seelen, nicht Proletariat", sagte Friedrich Naumann. "Wer darum dem Armen das Gottvertrauen raubt, der stiehlt ihm seine beste Kraft. Das Vertrauen auf menschliche Parteien, Verhältnisse und Leben hat seine Zeit. Es wächst und welkt. Ein Vertrauen nur ist ewig, das Hoffen auf den ewigen Vater, auf den gerechten Gott, der des Armen Sache führt, sobald der Arme sich im Glauben an ihn aufrafft. Wenn die deutsche Arbeiterschaft dieses Vertrauen hätte, so wäre sie unüberwindlich, denn dann würde sie das Festeste besitzen, was es in der Welt giebt." (24) Der christliche Glaube war, das verdeutlicht auch das Zitat von Naumann, vom emotionalen Erleben dominiert worden. Ausschließlich rational war er aufgrund der wissenschaftlichen Entwicklung in den Naturwissenschaften und der Philosophie nicht mehr zu begreifen. Das jahrtausendalte Gleichgewicht von vernunft- und gefühlsmäßig bestimmtem Glauben hatte sich im 19. Jahrhundert zur Seite des Gefühls hin verschoben.

Die Bewertung von Uhdes Malerei änderte sich demgemäß zum Ende der 90er Jahre hin. In diesem Zusammenhang sind zwei Artikel, die in der 'Kunst für Alle' erschienen, beachtenswert. Gemeint sind der dritte Teil von Herman Helferichs 'Studie über den Naturalismus und Max Liebermann' und Karl Voll 'Neues von Fritz von Uhde'. (25) Aus beiden Artikeln wird deutlich, daß Uhdes Bildersprache, die er in den Gemälden mit religiöser Thematik verwandt hatte, Ende der 90er Jahre als überholt angesehen wurde. Wenn Helferich Liebermanns Arbeiten gegenüber Uhde aufwertet, wenn Voll schreibt, die

Gartenbilder mit seinen Töchtern seien Uhdes eigentliche Stärke, kommt darin die Aufwertung des subjektiven Empfindens in der Malerei zum Ausdruck. Nicht mehr der Bezug auf eine historisch-konkrete Situation sondern die Vermittlung von Gefühl, das nicht in einen gesellschaftlichen Zusammenhang gebracht wurde, stand nun im Vordergrund. Uhdes Werke mit religiöser Thematik galt, da inhaltlich zu sehr festgelegt, als überholt.

Innerhalb der Rezeption der Malerei des Naturalismus kommen den Gemälden von Fritz von Uhde mit religiöser Thematik neben den Werken von Max Liebermann eine Schlüsselstellung zu. Anders als bei diesem stand für Uhde nicht die Auseinandersetzung mit neuen malerischen Aufgaben im Vordergrund. In seinen Darstellungen ist die malerische Bearbeitung der thematischen Aussage untergeordnet. Der Gehalt der Bilder ist jedoch nicht allein durch Anschauung nachvollziehbar. Durch die Präsenz der szenisch agierenden Christusgestalt wird er letztendlich nur in der Vorstellung erfahrbar. Damit wird der Betrachter aktiv in die Bildgestaltung miteinbezogen; innerhalb gewisser, thematisch festgelegter Grenzen ist ein Interpretationsspielraum gegeben. Bemühte sich Liebermann, Thema und Ausführung in ein gleichwertiges Wechselverhältnis zu bringen, so stand bei Uhde die thematische Aussage im Vordergrund. War für Liebermann die durch Anschauung erfahrbare Umwelt Ausgangspunkt der malerischen Gestaltung, so war für Uhde die optisch erfaßbare Umwelt Mittel zur Wirklichkeitssuggestion einer bildlich dargestellten Szene. In dieser Hinsicht ist Uhde stärker der malerischen Tradition des 19. Jahrhunderts verhaftet als Liebermann, dessen Werk mit Maßstäben der konservativen Kunstkritik nicht mehr faßbar war.

4. Die Aufwertung des 'Nationalempfindens' als Ausdruck der gesellschaftlichen Orientierungslosigkeit

Verfolgt man die Rezeption von Uhdes Malerei mit religiöser Thematik im ausgehenden 19. Jahrhundert, so wird deutlich, daß den bürgerlichen Kritikern in zunehmendem Maße eine Identifikation mit der damals existierenden Form der Gesellschaft schwerfiel. Eine Verschiebung von Werten, die Pecht als allgemein sittliche verstehen konnte und die in der Folge eine individuell moralische Ausdeutung erfuhren, kennzeichnet diese Veränderung.

Diese Entwicklung spiegelt die gesellschaftliche Orientierungslosigkeit weiter Kreise des gebildeten Bürgertums wider. Im Rahmen dieser Untersuchung wird sie durch den Umstand interessant, daß mit der genannten Wertverschiebung eine Aufwertung der Malerei des Naturalismus einhergeht. Aufgrund ihrer an der erfahrbaren Umwelt orientierten Bildsprache ermöglichte sie den Rezipienten, das im Bild dargestellte mit der existierenden Gesellschaft in Verbindung zu bringen. Indem sie in ihrer thematischen Behandlung den Schwerpunkt auf die malerische Umsetzung legte, delegierte sie die Sinngebung an den Betrachter. Wird in den Kritiken der 90er Jahre Naturalismus als 'deutsche Kunst' bezeichnet, so wird damit der Wunsch der Kritiker nach gesellschaftlicher Orientierung zum Ausdruck gebracht. Anders als bei Pecht fand die Identifikation jedoch nicht über eine konkret gesellschaftliche Aussage sondern auf einer rein gefühlsmäßigen, des historischen Bezugs entkleideten Ebene statt. So schrieb 1896 Paul Schultze-Naumburg über die Worpsweder Künstler:

"Was sie so ernst und imponierend macht, das ist die tiefe Wahrheit ihrer Werke, was so Sympathie erweckt, die Abwesenheit jeglicher Phrase, was sie so intim erscheinen läßt, die Vertrautheit mit der heimatlichen Scholle. Das ist kein bloßes Abmalen dessen, was einem äußerlich gefallen, sondern ein Einswerden mit der umgebenden Natur, ein Herauswachsen des Kunstwerkes aus dem Geist des Landes und des Volkes, wie es seit den Tagen von Barbizon nicht allzuoft wieder so gesehen wurde." (26)

Schultze-Naumburg beschreibt hier ein für diese Position charakteristisches Wahrnehmungsmuster, das nur durch die Entwicklung neuer Maßstäbe für das Kunsturteil möglich wurde. Das Zitat enthält Schlüsselbegriffe dieses Standpunktes: intim, Vertrautheit mit der eigenen Scholle, Einswerden mit der Natur, Herauswachsen des Kunstwerkes aus dem Geist des Landes und des Volkes. Es sind Begriffe, die einen ganz anderen Wahrnehmungsbereich kennzeichnen als den, der in Pechts Kritiken genannt wird. Der Maßstab für die Wahl des Themas ist nicht mehr das herausragende, historisch relevante Ereignis, die Leistungen eines Einzelnen oder einer Gruppe, die Schilderung erbaulicher, humorvoller, gefährlicher, interessanter oder charakteristischer Szenen in anschaulicher Weise, die in ihrer Aussage Konsens einer gemeinsamen Sichtweise sind, sondern die Konzentration der Darstellung auf ein zentrales Moment, das beim Betrachter die Assoziation der emotionsbestimmten Erfahrung von Intimität und Nähe, die individuell unterschiedlich erlebt werden, erreicht. Die mittels künstlerischer Mittel ausgedrückte Überhöhung eines allgemein als ideal empfundenen gesellschaftlichen Zustandes im Bild, wurde als phrasenhaft angesehen. Indem die Naturalisten die Natur in ihrem optisch zu erfahrenden Sosein zum Ausgangspunkt der Darstellung nahmen, kamen sie der Forderung nach Darstellung der Wirklichkeit, den die Vertreter jenes Standpunktes hatten, entgegen. Durch Darstellung von Szenen aus direkt erfahrbaren Lebensbereichen erfüllten sie die Forderung von Nähe und damit auch von Intimität.

Die Bildsprache ihrer Werke ermöglichte es, in den 90er Jahren Naturalismus als Ausdruck von Heimatverbundenheit und nationalem Empfinden zu verstehen. 1896 schrieb Paul Schultze-Naumburg über Werke Karlsruher Landschaftsmaler:

"Mit das Beste, was landschaftlich geleistet, schickt diesmal Karlsruhe durch Pötzelberger und Kalckreuth. ... Des Ersteren Blick auf ein reizendes Terrain ist vielleicht das deutscheste Bild der ganzen Ausstellung, wenigstens wüßte ich jetzt keines, das so durch innigstes Versenken in unsere Natur verklärt wäre." (27)

Das 'Deutsche' im Bild kommt nach Schultze-Naumburg nicht durch ein anschaulich zu erfahrendes Bildgeschehen zum Ausdruck. Er beschreibt eine Verhaltensform, die dem Künstler die Entstehung des Gemäldes ermöglicht hat und die vom Betrachter als Wahrnehmungsform gewählt werden muß, um das Bild nachvollziehen zu können. Damit wird das nationale Charakteristikum als ein rein menschliches Verhalten gesehen, das unabhängig von der historischen oder gesellschaftlichen Situation existieren kann.

Bezog Pecht 'deutsch' auf eine konkrete gesellschaftliche Situation, die durch ein bestimmtes Handeln gekennzeichnet war, so wurde 'deutsch' von Paul Schultze-Naumburg als ein allgemeines nationalspezifisches Empfinden verstanden. Er sah dies in den Werken der Naturalisten ausgedrückt.

In der 'Kunst für Alle' war er der Protagonist dieser Naturalismusinterpretation. Paul Schultze-Naumburg gilt heute als ein Wegbereiter faschistischer Kulturpolitik.[28] Er wurde 1869 geboren, studierte Malerei in Karlsruhe und München und gehörte zu den Mitbegründern der Münchner Sezession. 1904 wurde er der Vorsitzende des 'Heimatschutzbundes', 1928 Mitglied des von Alfred Rosenberg gegründeten 'Kampfbundes', dessen rassistische Vorstellungen er auf die Kunst übertrug.[29] Ab 1930 war er der Direktor der Staatlichen Hochschule für Baukunst, bildende Kunst und Handwerk in Weimar, deren Lehrprogramm er im Sinne der Nationalsozialisten umstrukturierte. Er starb 1949 in Jena. Schultze-Naumburg schrieb in den 90er Jahren regelmäßig Rezensionen für die 'Kunst für Alle'. Er veröffentlichte ebenfalls Artikel im 'Kunstwart', dessen inhaltlichen Tendenz ihm näher gestanden haben mag. Seine kunsttheoretische Position manifestierte sich, als er Vorsitzender des 'Heimatschutzbundes' wurde. Als treffende Charakteristik der Rolle Schultze-Naumburgs erscheint mir die 1929 verfaßte Einschätzung von Ludwig Bartning in der Einleitung zur Biographie 'Paul Schultze-Naumburg. Ein Pionier deutscher Kulturarbeit': "Er begann als Reformator, und heute ist sein Name der Inbegriff konservativer Tendenz geworden. Das ist ein

bitteres, aber kein ungewöhnliches Schicksal. Ein Reformator ist kein Revolutionär, obwohl seine Wirkungen manchmal revolutionäre sind." (30) Die Entwicklung von Schultze-Naumburg ist exemplarisch für viele seiner Zeitgenossen, die intellektuellen Kreisen entstammten. Ausgangspunkt für ihn war eine Kulturkritik, in der das Unbehagen über Zustände in der Gesellschaft zum Ausdruck gebracht wurde. Die Analyse der Umstände, die zu diesem Unbehagen geführt hatten, wurde höchst einseitig geführt, in den Argumentationen kam ein Elitedenken und die Angst vor sozialistischen Veränderungen zum Ausdruck. Tatsächlich gesellschaftliche Fragen wurden als rein menschliche Probleme diskutiert. So wurde die Illusion geschaffen, der Mensch könne sich außerhalb seines gesellschaftlichen Seins definieren. Bezeichnend für diesen Standpunkt war die Konzentration der Wahrnehmung auf Bereiche, die jenseits der 'großen Politik' lagen und die als Sphäre privater, nicht gesellschaftlich bedingter Wirklichkeitserfahrung angesehen wurde. Einige der in dieser Zeit als naturalistisch verstandenen Werke konnten, wie bereits beschrieben, diese Forderung nach einer unpolitischen Kunst erfüllen. Es sind dies vor allem Werke, die Landschaften bzw. das Leben auf dem Lande zum Thema haben. Vor allem die Werke von Leopold von Kalckreuth erfuhren eine dementsprechende Interpretation. Die bereits in der Genremalerei nach 1850 angelegte Idealisierung des Lebens auf dem Lande als Ausdruck intakter Lebensgemeinschaften, erfuhr in den 90er Jahren in der Naturalismusrezeption eine Verlagerung hin zu einer Stilisierung dieser Themen als wahrhaften Ausdruck menschlichen Daseins. Zu dem Gemälde von Leopold von Kalckreuth 'Das Alter' (1894) (Abb. 33) schrieb Georg Voß:

"Die beiden alten Frauen, welche er uns auf dem einen Bild vorführt, nehmen sich in ihrer sibyllenhaften Erscheinung wie eine Allegorie auf das menschliche Alter überhaupt aus." (31)

Das Gemälde ähnelt in seiner Sprache der 'Frau mit Ziegen' von Max Liebermann (vgl. Abb. 6). Die Herausarbeitung der physiognomischen

Eigenschaften der Frauen lassen die Bilderzählung gegenüber der malerischen Aufgabe in den Vordergrund treten. Die Abwendung von der Forderung nach der Darstellung der sittlichen und moralischen Zustände in der Gesellschaft ließ das Gemälde für Voß lesbar werden. Die Darstellung der heimatlichen Umgebung schuf, wie am erwähnten Zitat der Einschätzung der Malerei der Worpsweder Künstler demonstriert, die Möglichkeit, die Werke auf einer emotionalen Ebene auf die deutsche Nation zu beziehen.

Letztendlich ähnelt diese Rezeptionshaltung dem Pechtschen Standpunkt. Pecht, wie auch die hier erwähnten Schultze-Naumburg und Voß klammerten die tatsächlich existierende gesellschaftliche Wirklichkeit aus. Für Pecht galt als Qualitätsmaßstab die Darstellung des für ihn erreichten idealen gesellschaftlichen Zustandes mit den künstlerischen Mitteln, die den Gegenwartsbezug verdeutlichen und das Ideal ins 'rechte Licht' setzen konnten. Aus dieser Haltung ist Pechts positives Verhältnis zur existierenden gesellschaftlichen Situation erkennbar, die tatsächlich in den von ihm gelobten Werken nur in idealisierter Form erscheint.

In dem anderen, sich zeitlich später entwickelnden Standpunkt wurde kein direkter Bezug zur gesellschaftlichen Situation hergestellt. Indem aber ein für die Bildinterpretation als zentral angesprochenes Gefühl als 'national' klassifiziert wurde, kommt auch hier der positive Bezug zur gesellschaftlichen Situation zum Ausdruck. Dieser wird nicht über konkrete sittliche, moralische oder politische Ideale sondern auf einer scheinbar vom aktuellen historischen Zustand unabhängigen gefühlsmäßigen Ebene hergestellt. Jörn Rüsen schreibt hierzu: "Seit der idealistischen Ästhetik ist es ausgemacht, daß der Umgang mit Kunst kontemplativen Charakter hat, d.h. an der Erkenntnis einer sinnhaften Totalität im Verhältnis von Mensch und Welt orientiert ist. Historismus ist die Vergeschichtlichung dieser Totalität zur gesamtgesellschaftlichen Lebensform 'Kultur'. Aus dieser Lebensform werden nun diejenigen Elemente als nicht mehr sinnträchtig ausgeschieden, die eng

an die nichtintentionalen, sog. 'materiellen' Bedingungsfaktoren gesellschaftlichen Handelns angebunden sind und sich mit diesen zum Bereich kulturloser Zivilisation verselbständigen. ... Damit wird die historische Ästhetisierung der Geschichte zugleich radikalisiert und ins Gegenteil ihrer ursprünglichen Absicht verkehrt. Radikalisiert wird sie, indem die Kunst zur einzig plausiblen Sinninstanz realen gesellschaftlichen Lebens wird. Ins Gegenteil wird die ästhetische Geschichtsbetrachtung des Historismus verkehrt, indem sie die kulturlose Zivilisation aus dem Sinngebilde geschichtlichen Lebens ausscheidet und damit die Ohnmacht sinnbildender historischer Erkenntnis von der gegenwärtigen Wirklichkeit gesellschaftlichen Lebens besiegelt." (32) In diesem Standpunkt wurde der Zusammenhang zum gesellschaftlichen Leben zerschnitten, die Kunst selbst wurde zum Mythos. Durch die Trennung der Kunst von der Geschichte fiel diese Position hinter den Historismus, wie er in Pechts Kritiken zum Ausdruck kommt, zurück. (33) Diese Vorstellungen suggerieren die Möglichkeit individueller Entwicklung und Verwirklichung der Persönlichkeit unter Ausklammerung einer allgemeinen gesellschaftlichen Entwicklung. Sie präsentieren ein Weltbild, das von einer einseitigen Aufwertung des Erlebens und Erfühlens gegenüber der Rationalität gekennzeichnet war. Bestimmte Werke des Naturalismus, die von ihren Themen her der Forderung nach Nähe und Intimität nachkamen, konnten zum Vehikel dieser Ideen werden.

Die Aufwertung gefühlsmäßiger Lebenserfahrung findet sich bereits in einer frühen Schrift von Friedrich Nietzsche mit dem Titel 'Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben', die 1873 in seiner Baseler Zeit entstanden war und 1874 erstmals publiziert wurde. Sie ist hier vor allem durch Nietzsches Gegenüberstellung von Leben und Historie, d.h. in seinem Sinne, der Beschäftigung mit der Geschichte, interessant. Nietzsches Positionen und Argumentationen finden sich in einigen der oben beschriebenen Kritiken wieder, so daß eine Rezeption seines Standpunktes vermutet werden kann.

Nietzsche stellte in seiner Schrift die Geschichte dem tatsächlichen Leben gegenüber. Das Leben wird jedoch nicht als gesellschaftliche Erfahrung charakterisiert, sondern gerade von einem aufoktroyierten Gesellschaftsbild zu befreien versucht. An einer Stelle beschreibt er beispielhaft, wie die Überlagerung der Kunst mit einem nicht der Realität entsprechenden Geschichtsbild auf den nach gesellschaftlicher Orientierung Suchenden wirken muß. Es ist die gleiche Argumentation, die sich auch in den Kritiken eines Schultze-Naumburg findet und die dazu führte, die bis dahin gültigen Normvorstellungen außer Kraft zu setzen: "Und nun zurück zu unserem ersten Satze, der moderne Mensch leidet an einer geschwächten Persönlichkeit. Wie der Römer der Kaiserzeit unrömisch wurde in Hinblick auf den ihm zu Diensten stehenden Erdkreises, wie er sich selbst unter dem einströmenden Fremden verlor und bei dem kosmopolitischen Götter - Sitten- und Künstekarneval entartete, so muß es dem modernen Menschen ergehen, der sich fortwährend das Fest eines Weltausstellung durch seine historischen Künstler bereiten läßt; er ist zum genießenden und herumwandelnden Zuschauer geworden und in einen Zustand versetzt, an dem selbst große Kriege, große Revolutionen kaum einen Augenblick lang etwas zu ändern vermögen. Noch ist der Krieg nicht beendet, und schon ist er in bedrucktes Papier hunderttausendfach umgesetzt, schon wird er als neuestes Reizmittel dem ermüdeten Gaumen der nach Historie Gierigen vorgesetzt. Es scheint fast unmöglich, daß ein starker und voller Ton selbst durch das mächtigste Hineingreifen in die Saiten bezeugt werde: sofort verhallt er wieder, im nächsten Augenblicke bereits klingt er historisch zart verflüchtigt und kraftlos ab. Moralisch ausgedrückt: es gelingt euch nicht mehr, das Erhabene festzuhalten, eure Taten sind plötzlich Schläge, keine rollenden Donner. Vollbringt das Größte und Wunderbarste: es muß trotzdem sang- und klanglos zum Orkus ziehen. Denn die Kunst flieht, wenn ihr eure Taten sofort mit dem historischen Zeltdach überspannt. Wer dort im Augenblick verstehen, berechnen, begreifen will, wo er in langer Erschütterung das Unverständliche als das Erhabene festhalten sollte,

mag verständig genannt werden, doch nur in dem Sinne, in dem Schiller von dem Verstand der Verständigen redet: er sieht einiges nicht, was doch das Kind sieht, er hört einiges nicht, was doch das Kind hört; dieses Einige ist gerade das wichtigste: weil er dies nicht versteht, ist sein Verstehen kindischer als das Kind und einfältiger als die Einfalt - trotz der vielen Fältchen seiner pergamentnen Züge und der virtuosen Übung seiner Finger, das Verwickelte aufzuwikkeln. ..." (35)

Nietzsche entwickelt hier den Gedanken, daß das Überstülpen einer Geschichte über die tatsächlich existierende gesellschaftliche Situation dem Selbstverständnis des Individuums entgegenstehen muß, es auch an der Auseinandersetzung mit dem tatsächlichen Leben hindert: "Scheint es doch fast, als wäre es die Aufgabe, die Geschichte zu bewachen, daß nichts aus hier herauskomme als eben Geschichten, aber ja kein Geschehen!, zu verhüten, daß durch sie die Persönlichkeiten 'frei' werden, soll heißen wahrhaftig gegen sich, wahrhaftig gegen andre, und zwar in Tat und Wort. Erst durch diese Wahrhaftigkeit wird die Not, das innre Elend des modernen Menschen an den Tag kommen, und an die Stelle jener ängstlich versteckenden Konvention und Maskerade können dann, als wahre Helferinnen, Kunst und Religion treten, um gemeinsam eine Kultur anzupflanzen, die wahren Bedürfnissen entspricht und die nicht, wie die jetzige allgemeine Bildung, nur lehrt, sich über diese Bedürfnisse zu belügen und dadurch zur wandelnden Lüge zu werden." (36) Die durch das Überstülpen einer realitätsverfälschenden Geschichtsauffassung verlorengegange Identität konnte nach Nietzsche durch die Kunst und die Religion wiedergewonnen werden. Diese Position entwickelte sich aus der Grundannahme, daß eine Identifikation mit dem herrschenden, tatsächlich wirklichkeitsfernen Geschichtsbild nicht mehr möglich sei. Bezeichnenderweise hielt Nietzsche Geschichte da für nützlich, wo sie im kleinen, durch die eigene Lebenserfahrung nachvollziehbaren Bereich arbeitete: "Die Geschichte gehört also zweitens dem Bewahrenden und Verehrenden, dem, der mit Freude und Liebe dorthin zurück-

blickt, woher er kommt, worin er geworden ist; durch diese Pietät trägt er gleichsam den Dank für sein Dasein ab. ... Das Kleine, das Beschränkte, das Morsche und Veraltete enthält seine eigne Würde und Unantastbarkeit dadurch, daß die bewahrende und verehrende Seele des antiquarischen Menschen in diese Dinge übersiedelt und sich darin ein heimisches Nest bereitet." (37) Auch hier finden wir eine Parallele zur Kunstrezeption, der Aufwertung der 'heimatgebundenen' Kunst. Diese Kunst wurde ja nicht als Versinnbildlichung der Größe der Nation, als Dokumentation der idealen Gesellschaft angesehen, wie wir es in Pechts Malereiverständnis ausgedrückt finden, sondern sie war die einzige Möglichkeit, den eigenen Platz in der Gesellschaft bestimmen, seine eigene Identität finden zu können.

Indem Friedrich Nietzsche die Geschichte als gesellschaftlichen Bezugsrahmen ablehnte, brachte er zum Ausdruck, daß für ihn das herrschende Geschichtsbild und das tatsächliche Lebens auseinanderklafften. Seine Mystifizierung des gesellschaftlichen Seins durch die einseitige Konzentration auf das sinnliche Erleben war eine frühe lebensphilosophische Antwort auf die Situation des gebildeten Bürgertums im Wilhelminischen Deutschland "und zwar eine durchaus repräsentative Antwort." (38) Tatsächlich verwechselte er bei der weitgehenden Ausgliederung der Geschichte Symptom und Ursache. Nicht die Geschichte, sondern die Gesellschaft, die eines verfälschenden, jegliche Entwicklung hemmenden Geschichtsbildes zu ihrer Erhaltung bedurfte, war unehrlich. An diesen gesellschaftlichen Grundlagen wurde jedoch nicht gerüttelt, die gesellschaftsverändernde Konzeption des Sozialismus nicht übernommen. Denn, wie Gert Sautermeier treffend darstellt: "Der bürgerliche Humanismus, der wissenschaftliche Aufklärung und die Mündigkeit aller Menschen fördern will, richtet sich in letzter Konsequenz wider die Privilegien der bürgerlichen Klasse selber, wider ihre Vorrangstellung gegenüber der proletarischen." (39) Der Schritt zur Aufgabe der Privilegien hinderte an einer Übernahme des sozialistischen Gedankengutes.

Das 'unhistorische Geschichtsverständnis' machte sich in seiner Argumentation den Umstand der Aufspaltung der bürgerlichen Kunst in einen privaten und einen öffentlichen Bereich zu Nutze und intensivierte diesen Zustand. Wurde in den öffentlichen, repräsentativen Kunstwerken, für die das Kaiser Wilhelm - Denkmal in Berlin ein Beispiel war, die offizielle Version des historischen Entwicklungsstandes der Gesellschaft gezeigt, so boten die Kunstwerke, die frei von diesen, für den gesellschaftlichen Zustand argumentierenden Elementen waren, die Möglichkeit, auf einer privaten, quasi außerstaatlichen Ebene Daseinserfahrung zu vermitteln. Die Lösung der Kunst aus dem festgeschriebenen Formen- und Themenkanon ermöglichte eine individualisierte Herangehensweise. Dabei wurde die Wirklichkeitssprache der Malerei des Naturalismus, die von der optisch erfahrbaren Umwelt ausging, zum Garanten für Ehrlichkeit, die die historische Interpretation nicht mehr vermitteln konnte. Die Lösung und das Akzeptieren der Lösung von dem aktuellen historischen Hintergrund erfolgte in der Übergangsphase vom Kapitalismus zum Imperialismus, die durch die partielle Aufgabe bürgerlich demokratischer Vorstellungen gekennzeichnet war. Die Aufwertung einer autonom verstandenen Kunst, deren Autonomie sich in den Kritiken durch ihre Funktion als Identifikationsobjekt als eingeschränkt erweist, hat eine stark affirmative Intention. Hätte die Malerei des Naturalismus einzig aus diesem Grund eine Aufwertung erfahren, wäre ihre Kunstsprache im Brechtschen Sinne, da die Sprache der Herrschenden verkörpernd, nicht realistisch. Das nun folgende Kapitel wird zeigen, daß Naturalismus auch in einem anderen Sinnzusammenhang verstanden wurde.

Kapitel III: Sezession

Motto:

"Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert - das Medium, in dem sie erfolgt - ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt."

Walter Benjamin

1. Einleitung: Sezessionen als Institutionen der Integration oder des Protestes?

In den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts kam es in Deutschland zu einer einschneidenden Veränderung des öffentlichen Kunstlebens durch die Gründung sogenannter Sezessionen. Die Sezessionen waren Abspaltungen von den traditionellen Künstlergenossenschaften, die bis dahin maßgeblich die Gestaltung der großen Ausstellungen und damit auch den Kunstmarkt bestimmt hatten. Die erste dieser Abspaltungen war die 1892 gegründete Münchner Sezession; als die bedeutendste im Wilhelminischen Deutschland gilt die 1898 gegründete Berliner Sezession. Die Zielsetzung der Sezessionen und ihre Bedeutung als künstlerische Opposition gegenüber der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft können nur aus dem Gegensatz einer staatlichen Kulturpolitik, die den Forderungen nach einer den gesellschaftlichen Erfordernissen entsprechenden Kunst nicht mehr nachkommen konnte, und dem gleichzeitigen privaten Bedürfnis der Künstler und Kunstrezepienten nach einer das individuelle Wirklichkeitserlebnis thematisierenden Kunst erklärt werden.

Dieses Spannungsfeld zwischen öffentlicher und privater Kunst wurde bereits im vorhergehenden Kapitel berührt. In Bezug auf die Identifikation mit der Nation wurde gezeigt, daß Kunst in dieser Zeit eine integrative Rolle spielen konnte.

Gleichzeitig konnte aber die Ausgliederung der Kunst aus dem historisch-gesellschaftlichen Zusammenhang auch den künstlerischen Protest gegen eben diese Gesellschaft, der die Künstler in einzelnen Punkten kritisch gegenüberstanden, ausdrücken. (1) In den Untersuchungen über die Berliner Sezession ist darauf hingewiesen worden, daß die Sezessionsbewegung nicht allein als ästhetisch, sondern sehr wohl auch als politisch motiviert verstanden werden muß. (2) Eine Diskussion über den Stellenwert der Sezessionen im Kaiserlichen Deutschland muß die Dimension der ästhetischen Innovation wie der politischen Zielsetzung beinhalten. Tatsächlich wird jedoch in den vorhandenen Untersuchungen zur Sezessionsbewegung nur unzureichend die Frage der politischen Zielrichtung diskutiert. Einmütig wird die Sezessionsbewegung als Triebfeder der Moderne vorgestellt und unterstellt, daß die künstlerische Zielrichtung der Sezessionskünstler der damals einzig gangbare Weg gewesen wäre. Ein gemeinsamer Mangel der Untersuchungen ist, daß der Begriff von moderner Kunst nicht eingehender problematisiert wird. Gerade im Hinblick auf die Entwicklung des bürgerlichen Kunstbetriebes sollten wir der Eingebundenheit der Kunst in die gesellschaftliche Situation mehr Aufmerksamkeit schenken und nicht bei der Feststellung stehen bleiben, daß ab einem bestimmten Zeitpunkt die freie Verwendung von Kunstmitteln und so eine größere Selbstverwirklichung möglich wurde. (3)

Die Sezessionen waren fortschrittlich, indem sie bemüht waren, der Forderung nach künstlerischer Selbstverwirklichung als individueller Selbstverwirklichung nachzukommen und damit Möglichkeiten aufzeigten, die über die Grenzen der bestehenden Kunstinstitutionen der Gesellschaft hinauswiesen. Sie kritisierten damit nicht nur einen Mangel, sondern griffen durch aktives Handeln in die bestehende Praxis verändernd ein. Sie stellten aber die Verbindung zwischen dem Zustand in der Kunstöffentlichkeit, den sie kritisierten, und der Gesellschaft, die hierfür verantwortlich war, nicht her. Dadurch blieb ihre Kritik begrenzt, ihre eigene Praxis wurde selbst kritikwürdig. Die Untersuchungen von Peter Bürger zur Theorie der Avantgarde und von Franz-Joachim Verspohl zur Autonomie der Kunst im ausgehenden 19. Jahr-

hundert, die sich am Rande mit der Sezessionsproblematik befassen, liefern, indem sie eine Kritik an einer gewissen Form ästhetischer Praxis üben, Ansätze, den Sezessionen eine noch ausstehende kritische Einschätzung zukommen zu lassen. (4)

Dieser skizzierte Mangel in den vorhandenen Untersuchungen erschwert die Bewertung der Kritiken zum Naturalismus, noch mehr die Bewertung des Naturalismus selbst. Naturalismus stand in einem engen Zusammenhang zu den Sezessionsbewegungen. Bevor auf die Bedeutung, die ihm die Kritiker in diesem Zusammenhang zuschrieben, eingegangen wird, soll kurz die Situation, aus der heraus die Gründungen der Sezessionen resultierte, beschrieben werden.

In einem Artikel über die Protestbewegung der Künstler schrieb Franz Mehring, der ansonsten dem Naturalismus ablehnend gegenüberstand, über das Verhältnis von Kunst und Kaiser: "Hat es mit allem Mäzenatentum von jeher seinen besonderen Haken gehabt, so ist der gegenwärtige Kaiser stets freimütig genug gewesen, um zu bekennen, daß er seines Hauses Verherrlichung als den Zweck der Kunst betrachtet; es gibt keine Beweise dafür, daß er einer Kunst, die ihre eigenen Wege geht, besonderes Interesse schenkt. Es ist selbstverständlich seine unanfechtbare Befugnis, seinen eigenen ästhetischen Geschmack zu haben, wie es die unanfechtbare Befugnis jedes anderen Menschen ist, einen anderen ästhetischen Geschmack zu besitzen als der Kaiser; niemand kann ihn tadeln, wenn er Hauptmanns 'Weber' als wertlos verwirft und Lauffs 'Eisenzahn' bewundert, ebenso wie uns niemand tadeln darf, wenn wir Hauptmanns 'Weber' bewundern und Lauffs 'Eisenzahn' als wertlos verwerfen. Allein wenn der Kaiser aus seiner autoritativen Stellung heraus seine Ansicht über Kunst und Künstler kundgibt, wie es häufig geschehen ist, so ist der Kunst und den Künstlern die äußerste Zurückhaltung geboten, vorausgesetzt, daß es ihnen um Freiheit und Unabhängigkeit des künstlerischen Schaffens zu tun ist; ..." (5) Mehring vertrat in seinem Aufsatz eine Position, die von vielen jungen Intellektuellen und Künstlern zu dieser Zeit

geteilt wurde. (6) Die meisten von ihnen forderten eine autonome Kunst, die sich frei von einer Festschreibung und Indienstnahme durch die Obrigkeit auch in der bestehenden Gesellschaft entfalten konnte. Der Kunstbegriff des Sozialisten Mehring war von dieser Autonomievorstellung geprägt. Diese Vorstellung richtete sich zunächst gegen die Kunstpolitik des deutschen Kaisers, die außer von ihm selbst von den offiziellen staatlichen Einrichtungen, im Bereich der Bildenden Kunst auch von der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft, der traditionellen Künstlerorganisation und den bürgerlichen Kunstvereinen, vertreten wurde. Lediglich einige junge Museumsdirektoren förderten die Sammlung einer sich selbst verpflichteten Kunst. (7) Der Kaiser, in dem Anachronismus seiner eigenen Existenz gemäßen Denkschablonen verharrend, meinte in Fragen der Kunst wie ein absolutistischer Herrscher agieren zu können. Er erkannte nicht, bzw. konnte von seinem Standpunkt aus nicht erkennen, daß die Forderung nach einer Autonomie der Kunst aus dem bürgerlichen Selbstverständnis resultierte, das durchaus die gesellschaftliche Situation respektierte und nicht unbedingt die Grenzen des wilhelminischen Obrigkeitsstaates überschreiten wollte. Er wirkte auf die Forderung der Künstler in keiner Weise integrativ ein, sondern schürte den Konflikt, indem er ihre Vorstellungen als staatsverräterisch hinstellte. Anläßlich der Enthüllung der letzten Denkmalsgruppe der Siegesallee des Berliner Tiergartens, eines äußerst umstrittenen Projekts, das der Verherrlichung der Hohenzollerndynastie dienen sollte, äußerte sich Wilhelm II. in einer vielbeachteten Ansprache zu den Aufgaben der Kunst. Es heißt dort u.a.: "Eine Kunst, die sich über die von Mir bezeichneten Gesetze und Schranken hinwegsetzt ist keine Kunst mehr, sie ist Fabrikarbeit, ist Gewerbe, und das darf die Kunst nie werden. Mit dem viel mißbrauchten Worte 'Freiheit' und unter seiner Flagge verfällt man gar oft in Grenzenlosigkeit, Schrankenlosigkeit, Selbstüberhebung. Wer sich aber von dem Gesetz der Schönheit und dem Gefühl für Ästhetik und Harmonie, die jedes Menschen Brust fühlt, ob er sie auch nicht ausdrücken kann, losgelöst und in Gedanken in

einer besonderen Richtung einer bestimmten Lösung mehr technischer Aufgaben die Hauptsache erblickt, der versündigt sich an den Urquellen der Kunst. Und noch mehr: Die Kunst soll mithelfen, erzieherisch auf das Volk einzuwirken, sie soll auch den unteren Ständen nach harter Mühe und Arbeit die Möglichkeit geben, sich an den Idealen wieder aufzurichten. Uns, dem deutschen Volke, sind die großen Ideale zu dauernden Gütern geworden, während sie anderen Völkern mehr oder weniger verlorengegangen sind. Es bleibt nur das deutsche Volk übrig, das an erster Stelle berufen ist, diese großen Ideen zu hüten, zu pflegen, fortzusetzen, und zu diesen Idealen gehört, daß wir den arbeitenden, sich abmühenden Klassen die Möglichkeit geben, sich an dem Schönen zu erheben und sich aus ihren sonstigen Gedankenkreisen heraus- und emporzuarbeiten. Wenn nun die Kunst, wie es jetzt vielfach geschieht, weiter nichts tut, als das Elend noch scheußlicher hinzustellen, wie es schon ist, dann versündigt sie sich damit am deutschen Volke. Die Pflege der Ideale ist zugleich die größte Kulturarbeit, und wenn wir hierin den anderen Völkern ein Muster sein und bleiben wollen, so muß das ganze Volk daran mitarbeiten, und soll die Kultur ihre Aufgabe voll erfüllen, dann muß sie bis in die untersten Schichten des Volkes hindurch gedrungen sein. Das kann sie nur, wenn die Kunst die Hand dazu bietet, wenn sie erhebt, statt sie in den Rinnstein niedersteigt. ..." (8) Das Zitat aus seiner Rede, an deren Ende er die geladenen Künstler - Bildhauer, die an den einzelnen Denkmalsgruppen der Siegesallee mitgearbeitet hatten - aufforderte, schärfer gegen die 'schwarzen Schafe' in den eigenen Reihen vorzugehen, markiert die Punkte, die eine Gegenreaktion bei den Künstlern und in bestimmten Kunstinteressierten Kreisen hervorrufen mußten: die Festschreibung der künstlerischen Formen und Inhalte auf die Verherrlichung des Kaiserhauses, was mit der bürgerlichen Vorstellung von Selbstverwirklichung und Freiheit der Kunst kollidieren mußte. Die Konstruktion einer geschichtlichen Tradition und die Beschwörung einer Gemeinsamkeit, die tatsächlich nicht der realen Interessenlage aller Teile der Gesellschaft entsprach, mußte als allge-

meingültiges Ideal zwangsläufig den davon ausgeschlossenen Teilen fragwürdig erscheinen. So schrieb denn auch Ferdinand Avenarius, selbst Verfechter einer 'nationalen' Kunst, in seiner Einschätzung der Rede des Kaisers: "Auf dem Wege der heutigen Hofkunst aber kann Kunst im eigentlichen Sinn überhaupt nicht entstehen. ... Wo die preußische Hofkunst als jene Repräsentations- und dynastische Agitationskunst aufgefaßt wird, die sie ihrem Wesen nach ist, wird sie keinem schaden und manchen erfreuen. Aber sie hat mit jener Kunst, die das Fühlen und Schauen der führenden Geister der Nation mitzuteilen strebt und dadurch den Austausch und die Weiterentwicklung dieses Fühlens und Schauens bewirkt, nur die äußerlichen Mittel gemein. Soweit unsre Maler und Bildhauer zu Künstlern im e i g e n t l i c h e n Sinne gerechnet werden wollen, werden sie in höherem Masse als es im Zeitalter der Titel, Orden und Medaillen und lukrativen Dekorationsauftrage geschieht, ihre Unabhängigkeit wahren müssen, wie schwer und wie bitter das sein mag." (9)

Wir haben im vorhergehenden Kapitel gesehen, daß im ausgehenden 19. Jahrhundert die Identifikation mit der Nation in ihrer derzeitigen gesellschaftlichen Form auch bei einer kritischen Distanz zu letzterer über die Kunst möglich war. Eine solche Integration durch die Kunst verlangte aber von dieser die Möglichkeit der Identifikation. Es zeigte sich, daß das, da es über die Darstellung bürgerlicher Ideale nicht mehr möglich war, durch die Aufwertung des subjektiven Gefühls, das keiner übergeordneten Instanz verpflichtet ist, möglich wurde. Eine derartige Kunstauffassung stand aber im Gegensatz zu der offiziell vom Kaiser geforderten 'Hofkunst' wie auch einer Kunstsprache, die an den Akademien und Kunstschulen gelehrt wurde.

Die Gründung der Sezessionen ist aus diesem Spannungsverhältnis heraus zu verstehen. Dabei richteten sich die Sezessionen von ihrem Selbstverständnis her nicht gegen den Kaiser, schon gar nicht gegen die bestehende Gesellschaftsordnung. Sie reagierten auf das Bedürfnis nach einer Kunst, die das subjektive Empfinden und Einfühlen von

Wirklichkeit ermöglichte. Die Mehrheit der Bevölkerung problematisierte die kaiserliche Kunstpolitik nicht. Dennoch gelang es den Sezessionisten, den Kunstbetrieb einschneidend zu verändern. Die Sezessionen stellten einen qualitativen Einschnitt in der Entwicklung der Kunst dar, indem sie von einer grundsätzlich anderen Sichtweise der Kunst ausgingen. Damit erhielt die Kunst aber auch eine andere gesellschaftliche Bedeutung. Nicht der Staat, nach außen eine Monarchie, tatsächlich aber in wesentlichem Maße vom Bürgertum mitgetragen, sondern Privatpersonen aus dem Bürgertum übernehmen in breitem Umfang das ehemals staatliche Mäzenatentum. Dadurch konnten die Belange der Kunst als vom Staat unabhängig betrachtet werden. Die politische Sprengkraft, die in der Sezessionsbewegung enthalten war, wurde so aber auch, indem Kunst und Gesellschaft als voneinander unabhängige Bereiche fungierten, weitgehend entschärft.

Die Gründungen der Sezessionen richteten sich auch gegen die Ausstellungspraxis der Akademien. Die Jahresausstellungen waren damals wichtige Foren der Kunst. Hermann Uhde-Bernays nennt in seiner Geschichte der Münchner Malerei drei zentrale Punkte als Anliegen der Münchner Sezessionisten, die auch in den Begründungen der anderen lokalen Abspaltungen genannt wurden: 1. Man wollte eine Abgrenzung der wirklichen Kunst von solchen Ausstellern dokumentieren, die nur leichtverkäufliche Publikumsware zeigten, 2. Mit dem Bestreben, eine nur sich selbst verpflichtete Kunst zu präsentieren, war die Forderung nach Internationalität der Ausstellungen verbunden. Die Unterordnung unter ein einseitig nationales, chauvinistisches Interesse sollte vermieden werden, und 3. Die Forderung nach einer kompetenten Jury und numerischer Begrenzung der Exponate eine Steigerung des Kunstgenusses bewirken. (10)

Anlaß zur Gründung der Sezessionen waren jeweils Konflikte einiger Künstler mit den traditionellen Künstlerorganisationen, wobei die Sezessionisten in allen Fällen zuerst bemüht waren, diese Konflikte innerhalb der bestehenden Organisationen zu lösen.

Die als Naturalisten verstandenen Künstler übernahmen leitende

Funktionen in den Sezessionen. Leopold von Kalckreuth, Gotthardt Kuehl, Max Liebermann, Fritz von Uhde gehörten von Anfang an der Münchner Sezession, zum Teil als korrespondierende Mitglieder, an. Liebermann galt als der Kopf der 'Vereinigung der XI', er wurde Vorstandsmitglied der Berliner Sezession. Von Kalckreuth wurde 1. Vorsitzender des 1903 in Weimar gegründeten Deutschen Künstlerbundes, der Vereinigung der lokalen Sezessionen. In der Kunstkritik der Zeit wurde dieser Zusammenhang als selbstverständlich und folgerichtig akzeptiert. Naturalismus erhält so die Bedeutung der treibenden Kraft für das Zustandekommen einer außerakademischen Künstlerbewegung im ausgehenden 19. Jahrhundert, die den organisatorischen Rahmen für die Praxis und Vermittlung eines neuen Kunstverständnisses schaffte.

Im folgenden soll nun vorgestellt werden, in welcher Weise die Kunstkritik in der 'Kunst für Alle' auf den Konflikt zwischen alter und neuer Kunstauffassung im Zusammenhang mit der Diskussion um die Gründung der Sezessionen reagierte und wie sich dies auf die Bewertung des Naturalismus auswirkte.

2. Die Sezessionen im Spiegel der Kritik der 'Kunst für Alle'

In seiner Untersuchung über die Entwicklung der Zeitschrift 'Kunst für Alle' setzt Klaus Achim Hübner die erste Zäsur im Jahre 1894 mit dem sogenannten 'Sieg der Moderne' an. Er konstatiert, daß sich vom 7. (1892) bis zum 9. (1894) Jahrgang das inhaltliche Bild der Zeitschrift änderte und es ihr gelang, sich zu einer 'wirklich modernen Zeitschrift' zu wandeln. (11)

Hübner problematisiert in seiner Arbeit nur unzureichend den Zusammenhang von Entwicklung in der Kunst und der gleichzeitigen Entwicklung der Zeitschrift. Wenn er feststellt, daß erst ab 1892 in

Wortbeiträgen auf Ausstellungen 'moderner Kunst' eingegangen wird, so gilt es zu berücksichtigen, daß erst 1892 die erste Sezession in Deutschland gegründet wurde, sich 1892 die 'Vereinigung der XI' konstituierte und Ende des Jahres 1892 der 'Fall Munch' in Berlin, der eine umfangreiche Diskussion über die Präsentation moderner Kunst nach sich zog, stattfand. (12) In diesem Jahr erst änderte sich der öffentliche Kunstbetrieb derartig, daß tatsächliche Alternativen, über die berichtet werden konnten, vorhanden waren. Wir müssen feststellen, daß die 'Kunst für Alle', wie wir im ersten Kapitel im Zusammenhang mit der Pleinairmalerei gesehen haben, nicht gerade eine Streitschrift für die neue Kunstauffassung war. Die pluralistische Konzeption führte aber von Anfang der Sezessionsgründungen an zu einer uneingeschränkten Berichterstattung über ihre Ausstellungen. Diese Besprechungen hatten den gleichen Umfang wie die der Akademischen Kunstausstellungen. Indem sie zumeist von Befürwortern der Sezessionsbewegung geschrieben wurden, Pechts Rezensionen der Akademischen Ausstellungen gleichzeitig die Entwicklung der Sezessionsbewegung reflektierten, fand tatsächlich eine breite Diskussion dieser Kunstentwicklung statt, die langsam eine Veränderung der inhaltlichen Gesamtaussage der Zeitschrift zugunsten der antiakademischen Bewegung bewirkte. Wie Hübner bereits konstatiert hat, stand dieser Entwicklung der Umstand im Wege, daß nach wie vor Pecht als Herausgeber der Zeitschrift die Abbildungen der einzelnen Hefte bestimmte. Diese zeigten, abgesehen von der Tatsache, daß sie erst Ende der 90er Jahre tatsächlich textillustrierend verwandt wurden, eine eindeutige Dominanz akademischer Kunst. Auf den 'ersten Blick' änderte sich also das Gesicht der Zeitschrift nur langsam. Aber bereits die Mai-Nummer 1894, in der Hans Eduard von Berlepsch die Frühjahrsausstellung der Münchner Sezession besprach, war ausschließlich mit Werken, die auf dieser Ausstellung zu sehen waren, illustriert. (13)

Die Berichterstattung über die Sezessionsbewegung innerhalb der 'Kunst für Alle' läßt eine objektivierende Intention erkennen. Kommen-

tarlos wurden Meldungen und Stellungnahmen der Sezessionisten wiedergegeben.[14]

Die Berichterstattung über die Auseinandersetzungen um die Gründung der ersten Sezession in München nahm als erstes derartiges Ereignis in Deutschland einen relativ großen Umfang ein. Gerade die Diskussion um die Münchner Sezession veranschaulicht die grundsätzliche Einschätzung dieser Bewegung seitens der verschiedenen Standpunkte; die weiteren späteren Sezessionsgründungen wurden in dem hier betrachteten Zeitraum als zwangsläufig eintretende Selbstverständlichkeit akzeptiert, auch wenn diese wie die Wiener und Berliner Sezessionen tatsächlich zu umfassenderen Veränderungen des Kulturbetriebes führten. Die Wiener Sezession spielte in den Artikeln der 'Kunst für Alle' keine Rolle.

Eng mit der Auseinandersetzung um eine antiakademische Kunstöffentlichkeit verbunden sind die Besprechungen der Ausstellungen der Berliner 'Vereinigung der XI', die sich 1892 ungefähr zeitgleich mit der Münchner Sezession konstituiert hatte. Ihre Mitglieder waren Hermann Jakob Alberts, Hans Herrmann, Ludwig von Hofmann, Walter Leistikow, Max Liebermann, George Mosson, Konrad Müller-Kurzwelly, der nach seinem Ausscheiden durch Max Klinger ersetzt wurde, Schnaas-Alquist[15], Franz Skarbina, Friedrich Stahl und Hugo Vogel. Als Motoren dieser Bewegung, die nicht die vollständige Trennung vom traditionellen Berliner Verein Bildender Künstler vollzog, werden Max Liebermann und Walter Leistikow (25.10.1865 - 25.10.1908)[16] angesehen.

Peter Paret sieht als Motivation zur Gründung der Gruppe den Wunsch, malerisch mit neuen Methoden experimentieren zu können und führt an, daß die 'XI' zu dieser Zeit als Repräsentanten der modernen Kunst galten.[17] Ausstellungsrezensionen aus der Zeit zeigen, daß diese Feststellung nicht auf alle Mitglieder zutrifft. So schrieb etwa Jaro Springer über eine Ausstellung der 'XI':

"Schärfer noch als im vorigen Jahr tritt der Gegensatz zwischen den Modernen und den wenigen altväterischen hervor, die wohl aufgenommen sind, damit auch die Kunstreaktionäre etwas für ihren stehengebliebenen Geschmack finden." (18)

Das Faktum, daß sich die 'XI' sechs Jahre lang auf 11 Mitglieder beschränkten, die sich teilweise nicht mehr an den akademischen Kunstausstellungen beteiligten, dokumentiert mehr als den Wunsch nach künstlerischem Experimentieren. Nicht allein in der Tatsache des Zusammenschlusses der Künstler, sondern auch in der Auswahl und Präsentation ihrer Werke zeigte sich eine ganz bestimmte Vorstellung von ästhetischer Bestimmung der Kunst.

An diesem Punkt wird nochmals der grundsätzliche Mangel der vorhandenen kunsthistorischen Darstellungen zu den Sezessionsbewegungen deutlich. Die Geschichten der Berliner Sezession, die die 'Vereinigung der XI' als deren Vorläuferin darstellen, skizzieren zwar, daß die Werke der einzelnen Gruppenmitglieder ein sehr heterogenes Bild ergeben, meinen aber andererseits die künstlerische Zielsetzung anhand der Werke von Liebermann und Leistikow beschreiben zu können. (20) Die gemeinsame Intention der Gruppenmitglieder müßte stärker herausgearbeitet werden, unter Berücksichtigung der Tatsache, daß ein konventionell arbeitendes Gruppenmitglied wie etwa Hans Herrmann trotz der Möglichkeit des akademischen Erfolges sich dieser Gruppe anschloß, seinen Arbeitsstil jedoch nicht änderte.

Die 'Vereinigung der XI' gilt als Vorläuferin der Berliner Sezession. Ihr Bestehen endete mit deren Gründung. "Mit der neuen Gründung waren eigentlich nur die Aktivitäten intensiviert worden, die Max Liebermann und Walter Leistikow, wenn auch in bescheidenerem Umfang, doch von nicht geringer Wirkung, seit mehreren Jahren in der Gruppe der Elf (XI) betrieben hatten. Der erstaunliche Erfolg, den das erste öffentliche Auftreten der Berliner Sezession haben sollte, war auch den Ausstellungen zu verdanken, mit denen man in einer privaten Galerie seit 1892 gegenüber den konventionellen Bildermärkten der Akademie und des Vereins der Berliner Künstler sich behauptet und einer meist mißgünstigen Kritik hartnäckig standgehalten hatte." (20)

Die Diskussion um die Sezessionsgründung in München und deren Impulse für die Kunst wurde in der 'Kunst für Alle' von zwei Seiten ausgehend geführt. Der eine Standpunkt, als dessen Protagonist Friedrich Pecht gesehen werden kann, akzeptierte grundsätzlich den Wunsch nach einer Veränderung des Kunstbetriebes, forderte aber eine Umgestaltung innerhalb der bestehenden Institutionen. (21) Die Gegenposition, in Berlin durch Jaro Springer, in München durch Hans Eduard von Berlepsch und Paul Schultze-Naumburg formuliert, zeigte eine konsequent anti-akademische Haltung.

Nach Michael Bringmann war Pecht immer ein entschiedener Gegner des Akademiewesens, der jedoch eine Lösung der Mißstände durch Reformen der Institutionen für möglich hielt. (22) Daß Pecht in den 90er Jahren den Akademien grundsätzlich positiv gegenüberstand, verdeutlicht eine seiner Stellungnahmen zu diesem Problem in der Besprechung der Münchner Internationalen Ausstellung von 1892:

"An der Spitze der romanischen Nationen steht selbstverständlich auch diesmal wieder Frankreich, das zwar bis jetzt nur wenig, dafür aber im ganzen mit vorzüglicher Auswahl gebracht hat, so daß kein Land sich einer solchen gediegenen künstlerischen Durchschnittsbildung rühmen kann. Ohne Zweifel verdankt es das der unerschütterlichen Aufrechterhaltung seiner akademischen Traditionen strengen Studiums, denen sich jeder Franzose unweigerlich unterwirft, wie weit ab sein Weg ihn dann nachher auch führe. Daß wir es trotz unserer Akademien und ihrer Unzahl von Professoren auch nicht entfernt noch zu solchem strengen Studium an unseren Anstalten dieser Art gebracht, ja daß, dank dem herrschenden Naturalismus, die bodenloseste Schmiererei sich gerade jetzt erst recht breit machen darf und uns wohl gar als Genialität gepriesen wird, das ist wahrhaft demütigend für uns." (23)

Pecht wetterte gegen die Spaltung der Gemeinschaft. Er akzeptierte zwar gewisse künstlerische wie organisatorische Neuerungen, die er jedoch nicht allein als Verdienst der Sezession ansah und beharrte auf seinem Standpunkt, daß nicht allein das 'wie' der Ausführung und Präsentation eines Kunstwerkes sondern das Dargestellte das Entschei-

dende sei. So schrieb er in seiner Besprechung der ersten Ausstellung der Münchner Künstlergenossenschaft nach der Abspaltung der Sezession:

"Der erste Gang durch die Säle des Glaspalastes läßt einen gewiß nicht ahnen, daß die in demselben vertretene weltberühmte Künstlerkorporation sich seit der letzten Ausstellung gespalten habe. Denn die weiten Räume sind ebenso gefüllt als damals und auch ihr Inhalt bleibt wenigstens in der Qualität des Gebotenen gewiß nicht gegen früher zurück. Höchstens vermißt man gewisse Extravaganzen, die einen in den letzten Jahren so oft verdrossen, weil sie die Harmonie des Ganzen störten. Aber die neue Zeit und ihre vielfach geänderten Anschauungen machen sich nichtsdestoweniger so entschieden fühlbar, daß wohl kaum ein einziges Bild existiert in dieser Ausstellung, auf dem ihr Einfluß nicht nachzuweisen wäre." (24)

und weiter unten:

"Dafür ist aber auch der Fortschritt am auffallendsten, ohne allen Zweifel haben unsere Maler ihre technische Fertigkeit im ganzen sehr gesteigert und das Publikum sogar hat anders sehen gelernt, so daß ihm die meisten älteren Bilder jetzt schwarz und schwer, so wie der freien malerischen Behandlung entbehrend vorkommen. Man hat endlich auch angefangen, das Aussehen der Figuren in freier Luft gründlicher als bisher zu studieren und ebenso in der Landschaft alle Probleme von Licht und Atmosphäre. Ohne Zweifel verdankt man die Anregung dazu den Franzosen, Engländern und Holländern, wie auch die bessere Berechnung der Bilder auf weite Räume, so daß gerade die jetzige Ausstellung nach dieser Seite hin einen unleugbaren Fortschritt zeigt. Zweifellos wirkten bei denselben auch die von den 'Sezessionisten' gegebenen Anregungen. Nur war es unrichtig, in diesen Fortschritten des Darstellungsvermögens zugleich notwendig auch einen Fortschritt der Kunst überhaupt erblicken zu wollen, da es in dieser genau wie in der Poesie doch noch mehr darauf ankommt, was man sagt, als wie man es sagt. Hier aber bleiben noch große Eroberungen zu machen, die Liebe zum Kleinen und Unbedeutenden, welche die Signatur eines guten Teils unserer jetzigen Kunst bildet, wird doch auch wieder einmal der Begeisterung für das Große und Erhabene Platz machen müssen, wo es dann mit dem Studium der Lichtreflexe nicht mehr gethan ist." (25)

Das, was Pecht als eher nebensächliche Errungenschaften abtat, die maltechnischen Erneuerungen, die ausgewählte Präsentation der Werke, war für die Befürworter der Sezessionsbewegung der eigentliche Kern der neuen Kunst. In ihren Artikeln erfuhren diese Punkte demnach eine andere Bewertung als bei Pecht. Sie galten als Ausdruck der Ablösung der Kunst von übergeordneten Aufgaben und als Konzentration auf die rein künstlerische Transformation individueller Erfahrung. Das absolut gesetzte sinnliche Erleben war das Zentrum dieser ästhetischen Vorstellungen. Über eine Ausstellung der Münchner Sezessionisten in Berlin schrieb Jaro Springer, konstatierend, daß der Bewegung eine einheitliche stilistische Programmatik fehle:

"Das ist noch nicht paragraphiert und den Trägern der Bewegung ist zweifellos auch das Kennwort noch unbekannt, mit dem ein späterer summierender Theoretiker der Kunst das Gemeinsame der Richtung ausdrücken wird. Vorläufig genügt es, auf das, was die 24 verbindet, hinzuweisen. Gemeinsam ist ihnen der Kampf gegen den akademischen Bombast, gegen die herkömmliche Schablone, gegen das verschnörkelte Wesen einer erstarrten Kunst, gemeinsam ferner die frische Naturauffassung und das gesteigerte Individuelle, das zum Stil, nie zum Manierismus führt, gemeinsam dann noch weiter - und das wenigstens sollen ihre Gegner anerkennen - ihre stolze Selbständigkeit, die sie, trotz ähnlicher Ziele, von jeder öden Nachahmung der modernen Franzosen bewahrt hat. ... Eines wird auch der Gegner trotz etwaiger prinzipieller Abweichung anerkennen müssen: ihr ehrliches Streben im Dienste der freigewählten Gottheiten. Ob es die richtigen Götter sind, darüber können wir streiten, nicht aber über den Eifer, mit dem sie ihnen dienen." (26)

Das Streben nach Freiheit und Verwirklichung der künstlerischen Individualität kommt auch in Benno Beckers Besprechung der ersten Austellung der Münchner Sezession zum Ausdruck. In seiner Einleitung sprach er den verderblichen Einfluß der Sensationsausstellungen, wie sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts praktiziert wurden, an:

"Auch die Wirkung auf die Maler ist eine verderbliche. Sie werden zum Extravaganten, Sensationellen verführt. Das Bescheidene, Kleine, Unscheinbare wirkt natürlich nicht inmitten des großen Marktes. Wer

die Aufmerksamkeit auf sich lenken will, muß etwas recht Absonderliches, Verrücktes aushecken, muß übertreiben und vergröbern. So entsteht ein Ding, das frühere Zeiten nicht kannten; das Sensationsbild, ein Virtuosenstück, das seinen Zweck erfüllt hat, wenn es von sich reden macht, das keinem inneren Drang sein Entstehen verdankt, sondern aus der Sucht nach Erfolg, dem Wunsche alles zu überschreien, was daneben hängt. ... Wer in den großen Drillanstalten, Akademien genannt, abgerichtet wurde, mit Farbe und Pinsel zu hantieren, kann ein sehr großer Maler sein, kann, wenn er Geschmack und Intelligenz hat, zu lauter Erfolgen kommen und ist dennoch kein Künstler. ... Es ist nun klar, daß unter den vielen Tausend Malern unsrer Zeit die weitaus größere Zahl jener Klasse von fleißigen Arbeitern angehört, die das leisten, was die Laune des Tages, die Mode des Augenblicks verlangt. Denn dünn nur sät Natur die Talente aus. Nur wenige Starke und Eigenwillige giebt es, die mit bewußter Kraft, mit scharf geprägter Individualität sich dem alles gleichmachenden Strom der Alltäglichkeit entgegenwerfen und ihn kühn und sicher durchschwimmen. Diesen Starken ist es nicht zu verdenken, daß sie sich trennen von der großen Schar der Schwächlichen. Sie erkennen ihnen ihre Daseinsberechtigung zu, sie wollen sie nicht verkümmern in ihren Rechten, ihnen nicht zu nahe treten in ihren Existenzbedingungen. Aber sie wollen allein sein, ganz allein für sich, Gleichgesinnte mit Gleichgesinnten. Alle vereint unter einem Banner, denen die Kunst um der Kunst willen am Herzen liegt, die durch keinen äußeren Zwang oder inneren Drang Zugeständnisse zu machen geneigt sind, deren Begründung außerhalb künstlerischer Grenzen liegt. Das ist der Grundgedanke der Münchner Secession, daß die Motive, die zur Trennung der Münchner Künstlerschaft führten."(27)

Becker, ein Münchner Landschaftsmaler, der in dem betrachteten Zeitraum nur wenige Artikel für die 'Kunst für Alle' verfaßte, sah durch die Sezession erst die Bedingung für eine nur sich selbst verpflichtete Kunst geschaffen. Neben seiner Kritik am traditionellen Kunstbetrieb thematisierte er hier einen weiteren Aspekt, den der künstlerischen Elite. Seiner Meinung nach konnten nur einige wenige wirklich künstlerisch arbeiten und sich tatsächlich von der Masse der guten Handwerker absetzen. Diese Einstellung taucht bei vielen zeitgenössischen Befürwortern der Sezessionen auf. Sie drückte sich z.B. auch in der numerisch begrenzten Vereinigung der 'XI' aus. Eine derartige Position mußte eine Entwicklung der Kunst im breiten institutionellen Rahmen der Akademien von vorneherein ausschließen. Der Genialität wurden andere Kriterien zugrunde gelegt, als bei dem

von Becker zitierten Sensationsbild, das in erster Linie mit bestimmten technischen Fertigkeiten in Zusammenhang gebracht wurde, dessen inhaltliche Ausrichtung aber durch die Festlegung auf die Darstellung bürgerlicher Ideale von vorneherein determiniert war. Die Sezessionsausstellungen zeigen, daß die Festlegung auf einen bestimmten Stil nicht mehr stattfand, sondern die Umsetzung eines Gefühls, einer Stimmung, auf welche Art und Weise auch immer, in den Vordergrund rückte.

In der Akzeptanz verschiedenartiger künstlerischer Äußerungen sah man das Postulat nach individueller künstlerischer Entfaltung, die nur der Kunst selbst verpflichtet war, erfüllt. Dieses Zusammengehen von individueller Auseinandersetzung mit selbstgewählten Sujets und der eigenen Persönlichkeit entsprechender künstlerischer Umsetzung galt als wirkliche Kunst, während die technische Fertigkeit allein lediglich als gute Arbeit angesehen wurde. Die Sezessionen garantierten eine derartige Herangehensweise an die Kunst, sie standen all denen offen, die dieses Ziel hatten. Die Ansicht, daß eine gute, an den Akademien ausgebildete künstlerische Durchschnittsleistung den fortgeschrittenen Entwicklungsstand einer Gesellschaft dokumentierte, der wir bei Pecht begegnet sind, verlor an Bedeutung.

Die neue Kunst bedurfte eines Präsentationsrahmens, der es erlaubte, die im Kunstwerk vermittelte Stimmung nachzuvollziehen. Diesem Umstand bemühte man sich in den Sezessionsausstellungen Rechnung zu tragen. Wir sollten davon ausgehen, daß diejenigen Künstler, die konsequent für die Sezessionen eingetreten waren, ihren auf den Sezessionsausstellungen gezeigten Werken diese Lesart zugrunde legten.

In der 'Kunst für Alle' wurden die neuen Formen der Präsentation, die eine Beschränkung der Zahl der ausgestellten Kunstwerke, die farbliche Abstimmung bei der Hängung zugunsten eines ruhigen Allgemeineindrucks, die Abstimmung der Ausgestaltung der Räume auf die Exponate bedeuten, lobend hervorgehoben. Springer pointierte die unterschiedliche Erfahrung von Kunstrezeption, die die Besucher von

Kunstausstellungen bei der Gegenüberstellung von akademisch und sezessionistisch präsentierten Werken machen, als Hirsebrei und Schlaraffia.[28] Hans Eduard von Berlepsch schrieb über die Frühjahr-Ausstellung der Sezession in München, 1894:

"Die Frühjahr-Ausstellung der Secession giebt ein Bild davon, wie eine ideale Ausstellung hinsichtlich des Arrangements aussehen kann. Kein Briefmarkensystem, keine Bepflasterung der Wände mit großen und kleinen Leinwänden, kein Gemahnen an eine Kunst-Karawanserai und dem damit in Verbindung stehenden Bazar, in dem neben köstlichen Werken echter, wahrer Kunst die breite Masse handwerklicher Arbeit gelagert ist, die leider nach und nach auch in unsere Galerien ihren Einzug hält. Dergleichen Ausstellungen sehen wir jedes Jahr und überall. Anders ist es bei dem Arrangement, das die in Frage kommende Ausstellung aufweist. Mit Ruhe mag das Auge den einen Gegenstand erfassen, ohne von der Seite, von oben oder unten durch andere Eindrücke abgelenkt zu werden. Es ist durchwegs das System der einreihigen Aufhängung eingehalten. Freilich ist - das muß betont werden - mit einem Geschmack und Geschick aufgehängt worden, wie in München zuvor noch nie. Mit glücklicher Hand wußten die Arrangierenden ihr Material so zu richten, daß keine störenden Gegensätze von Bild zu Bild, sondern vielmehr der Eindruck eines köstlichen Farbenbouquets entstanden ist. Jeglich Ding behält seinen Anspruch darauf, gesehen zu werden, das Ganze aber wirkt nobel, einheitlich, geschlossen. Dazu herrscht eine wohlthuende Gleichheit bezüglich der Plazierung der Kunstwerke." (29)

Dieser Aspekt der Möglichkeit des wirklichen Kunstgenusses, der durch die Sezessionsausstellungen geschaffen wurde, galt in den Kritiken als Gegensatz zu der merkantilen Ausrichtung der Großen Akademischen Ausstellungen. So schrieb Paul Schultze-Naumburg 1896:

"Das Bedeutendste, was die Secession principiell geschaffen, ist ohne Frage die Form der kleinen Eliteausstellung, wie sie durch diese Vereinigung zuerst eingeführt wurde, und welche wohl auch die einzig ersprießliche für die Ausstellungen der Zukunft, für die absehbare Zeit wenigstens, bleiben wird. Man ist jetzt diese sorgfältig gewählte Vorführung des Besten, was (zumeist) in dem vergangenen Jahre geschaffen wurde, schon so gewöhnt, daß man ganz vergißt, welche gewaltigen Anstrengungen und Kämpfe es gekostet, sie durchzuführen und zur Norm zu machen; die großen Jahrmärkte der Marktware jedoch, wie sie die Berliner Ausstellung dies Jahr wieder repräsentieren soll, fangen an, auf allgemeinen Widerspruch und Hohn zu stoßen." (30)

Ein Wiener Korrespondent sah das Verdienst der Münchner Sezession gerade in dieser Loslösung der Kunst von rein wirtschaftlichen Spekulationen:

"Die künstlerischen Elemente der Wiener Gesellschaft freuen sich lebhaft des Sieges der Münchener - nicht weil sie jedes zur Ausstellung gebrachte Bild als Meisterwerk oder als bahnbrechend betrachten, nicht weil sie durch Dick und Dünn gewissen Richtungen zuzuschwören entschlossen sind - sondern weil das richtige Gefühl sie beherrscht, daß in der Münchner Secession hochbegabte, ehrliche und ernste Künstler sich vereinigt haben, um die Kunst vor der seidenen Schnur, die ihr der Merkantilismus umzuwerfen sich anschickte, zu bewahren und das echte Verhältnis zwischen Kunst und Publikum wieder herzustellen, welches dem Künstler zuweist, den Laien auf seine Pfade zuführen, nicht aber umgekehrt." (31)

Den gleichen Aspekt stellte Richard Mortimer, der Ende des 19. Jahrhunderts neben Springer als Berliner Korrespondent Artikel für die 'Kunst für Alle' schrieb, in seiner Bewertung der 1. Ausstellung der Berliner Sezession heraus:

"Es ist wohl kein Zweifel, daß auch in Berlin der Secession dieselbe Mission und dieselbe Zukunft bevorsteht, wie in den anderen Städten. Vorläufig wird sie die Veranlassung sein, den Begriff Kunst und Geschäft etwas strenger zu scheiden, als es bisher landläufig Ansicht in Berlin war." (32)

Gerade in Bezug auf die Berliner Sezession, deren Geschichte eng mit dem Kunsthandel verbunden war, mutet eine derartige Feststellung heute seltsam an. (33) Sie verdeutlicht aber auch, daß dieser Zusammenhang zur damaligen Zeit von den Anhängern der Sezession anders gewertet wurde. Eine Kritik dieser neuartigen Anbindung an den Kunsthandel aus den eigenen Reihen tauchte erst im Verlauf der zweiten Hälfte des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts auf. Gegner der Sezessionen thematisierten diesen Aspekt schon nach der Gründung der Berliner Sezession.

Die Gründungen der Sezessionen führten zu einer qualitativen Veränderung des Kunstbetriebes, die innerhalb der bürgerlichen Kunstzeitschriften positiv aufgenommen wurde. Die Veränderungen wirkten auch in die traditionellen Institutionen hinein. So wurden etwa knapp zwei Jahre nach dem Ausscheiden der Sezessionisten die Statuten der Münchner Künstlergenossenschaft in all den Punkten verändert, die seinerzeit zu der Spaltung der Organisation geführt hatten.[34] Sie betrafen in erster Linie die Präsentation von Kunstwerken und sollten sich gegen eine Vermarktung der Kunst richten, die nicht den reinen Kunstgenuß anstrebte.

Die Veränderung der Präsentationsform von Kunst, die in den Kabinettausstellungen der Sezessionen ihren Ausdruck fand, deutet auf eine veränderte Herangehensweise an Kunst hin, die der Möglichkeit der Kontemplation vor dem Kunstwerk als Voraussetzung bedurfte. Die veränderten Umstände der Präsentation von Kunstwerken führten zu einem allgemein positiveren Verständnis der Malerei des Naturalismus, die in der Umgebung der bis dahin praktizierten Sensationsausstellungen nicht den ihr entsprechenden Rahmen gefunden hatte. So ergibt sich zwangsläufig, daß die Malerei des Naturalismus eng mit der frühen Geschichte der Sezessionen verbunden ist. Das Engagement der Naturalisten in dieser Bewegung weist auf ihre Übereinstimmung mit den Zielen der Sezessionen hin, es verdeutlicht auch, daß Naturalismus mehr als nur eine stilistische Variante war.

3. Naturalismus und Opposition

Die Voraussetzung der sinnlichen Erfahrung des Menschen, die dem Naturalismus zugrunde liegt, ermöglichte es den Künstlern durch die Sezessionen, stärker als bis dahin möglich, sich auf ihre eigenen Empfindungen zu konzentrieren, sich als Individuum zu erfahren und in den Mittelpunkt zu stellen. Diese Form der Selbstverwirklichung

war im Rahmen der akademischen, d.h. von offizieller Seite geförderten, Kunst nicht möglich gewesen.

Nur schwerfällig, wenn überhaupt, konnten sich Veränderungen an den Akademien durchsetzen. Offiziell wurde an alten Idealen festgehalten, die von vielen Künstlern als nicht mehr zeitgemäß empfunden wurden. So berichtete eine kurze Meldung in der 'Kunst für Alle' 1890 über die Ausschreibung des großen akademischen Staatspreises - ein zweijähriger Italienaufenthalt, finanziert mit 6600 M., zusätzlich 600 M. Reisekosten -, der für Historienmaler ausgeschrieben wurde: "Bekanntlich sind in den letzten Jahren die diesfallsigen Konkurrenzen auf diesem Kunstgebiete fast regelmäßig resultatlos verlaufen. (Es haben sich notorisch seit langer Zeit die fähigsten unter den jüngeren Malern an der Konkurrenz um den römischen Staatspreis nicht beteiligt, aus welchen Gründen ist nicht ganz sicher festzustellen.) ..."[35] Drei Monate später, nach erneutem negativen Verlauf der Konkurrenz kritisierte Jaro Springer die Vergabe dieses Stipendiums als nicht mehr zeitgemäß: "Damals hatte es einen Sinn, jungen Künstlern einen Aufenthalt in Italien zu ermöglichen, wo sie, wie man glaubte, allein das beste sehen und lernen könnten. Heutzutage aber denken wir darüber anders, und man darf wohl kühnlich behaupten, daß unsre jetzigen Anschauungen die richtigeren sind."[36]

Ende der 80er und zu Beginn der 90er Jahre standen die Naturalisten und ihre Anhänger wie Springer mit dieser Auffassung noch relativ isoliert gegenüber dem offiziellen Kunstbetrieb. Die große Masse der Kunstrezipienten akzeptierte die offizielle Kulturpolitik, zumindest feierten die Akademischen Ausstellungen Besucherrekorde, der Kunsthandel machte Gewinne. Im Jahre 1890 verzeichnete die Akademische Jahresausstellung in Berlin ihren höchsten Verkaufsrekord seit 13 Jahren.[37] Im Jahre 1891 sahen 500.000 bis 600.000 Besucher die Internationale Jahresausstellung in Berlin, deren Eintritt immerhin 1 Goldmark kostete.[38] Eine Meldung in der 'Kunst für Alle' über die Kunstvereinsausstellungen des Turnus westlich der

Elbe (Hannover, Magdeburg, Halle, Dessau, Gotha und Kassel) nannte Verkaufserfolge gegenüber früher: "Der Cyklus der westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine ist zur Zeit einer der kaufkräftigsten derartigen Verbindungen; ist doch der Verkauf von Kunstwerken in demselben im letzten Jahrzehnt allmählich auf das Doppelte gegen früher gebracht worden. Es wurden 1890 im Cyklus Kunstwerke im Wert von 222.140 M. abgesetzt, während 1889 in den auch heuer wieder ausstellenden Städten sogar für 234.845 M. verkauft wurde. Fällt auch der Löwenanteil an diesen für Wander-Ausstellungen gewiß ungewöhnlich hohen Verkäufen auf die großen Städte des Cyklus, so haben doch auch die kleineren Vereine mit Verkäufen von durchschnittlich 20.000 Mark in ihren kurzen vierwöchentlichen Ausstellungen verhältnismäßig beträchtliche Mittel der Kunst und den Künstlern zuzuführen verstanden."(39)

Die Naturalisten beteiligten sich an diesem Kunstbetrieb. Bis zur Gründung der Sezessionen waren sie, wenn ihre Kunst gleichzeitig ihre einzige materielle Grundlage bildete, auf diese Beteiligung angewiesen. Innerhalb dieses Kunstbetriebes gelang es ihnen durchaus punktuell Anerkennung zu gewinnen. Verkäufe von Gemälden von Max Liebermann und Fritz von Uhde sowie Medaillenauszeichnungen sind hierfür ein Beispiel. Auf den ersten Blick erscheint die Gründung der Sezessionen ausschließlich als Protest gegenüber dem offiziellen Kunstbetrieb, der eine individuelle Entfaltung der Künstler nicht mehr möglich machte. Die neuen Künstlerorganisationen waren die notwendige Voraussetzung für die breitere Anerkennung einer Kunst, die das individuelle sinnliche Erleben der Umwelt zum Ausgangspunkt der künstlerischen Gestaltung wählte und die von ihren Befürwortern als ästhetischer Ausdruck dieser sinnlichen Erfahrung verstanden wurde. Dies geht aus den Rezensionen der Zeit hervor. Für die Besprechung der Sezessionsausstellung im Frühjahr 1894 in München verfaßte der Kritiker und Künstler Hans Eduard von Berlepsch die folgende Beschreibung eines Gemäldes von Ludwig Dill:

"Da ist ein Bild, betitelt 'Novemberabend' von Ludw. Dill, München. Wer des gleichen Künstlers frühere Arbeiten kennt, wird sich des Gefühls schwerlich entschlagen können, daß hier eine Wandlung ernster Art sich vollzogen habe. Von der sonnigen, im Scheine hellen Tageslichtes durchwobenen Landschaft, wie Dill sie vorzugsweise früher kultivierte, ist nichts übrig geblieben. Die Stimmung der heute ausgestellten Bilder ist ernst, tief und tiefempfunden. Die hereinbrechende Dämmerung des ohnehin düsteren Tages mit seinen schweren grauen Wolkenballen, bringt einen eigentümlichen Eindruck mit sich. Nicht schrille Accorde sind es, die der Künstler anschlug, vielmehr volltönende klare, aber schwermütige Accorde, die wie langsames Verglimmen, Auslöschen freudlosen Lebens anmuten." (40)

In der Besprechung ging es v. Berlepsch inhaltlich nicht um die malerisch korrekte Darstellung eines Ereignisses oder Vorgangs, sonder um die Evokation eines Gefühls, das ähnlich der Musik Assoziationen zur Lebenserfahrung des Betrachters zu erwecken vermochte, dem auch die konkrete Sinngebung überlassen blieb. Entsprechend vage die Sprache von v. Berlepsch: die Wandlung habe sich vollzogen, die Accorde des Künstlers muteten an.

Die Sezessionen bildeten den organisatorischen Rahmen für Künstler und Kunstrezepienten, sich mittels der Emanzipation der sinnlichen Erfahrung, die bestimmter äußerlicher Voraussetzungen bedurfte, eine neue Selbsterfahrung zu erschließen, die innerhalb der alten institutionellen Formen des Kunstgenusses nicht möglich war. Die Sezessionen wurden zu oppositionellen Organisationen, indem sie ein bis dahin der privaten Sphäre vorbehaltenes Kunsterlebnis 'veröffentlichten'. Sie reagierten damit auf einen Kunstmarkt, der der Sehnsucht nach reinem ästhetischen Genuß und Sinnerfahrung durch die Kunst nicht nachkommen konnte.

Die Besprechungen der auf den Sezessionsausstellungen gezeigten Werke zeigen, daß viele der ausstellenden Künstler unbewußt Desiderate der bestehenden Gesellschaft analysierten. Die Sezessionisten verstanden sich als Verfechter einer kulturellen Erneuerung, die über den Bereich der bildenden Kunst hinausgehend auch andere Lebensbereiche erfassen sollte. Indem aber der empfundene Mangel nicht mit der ge-

sellschaftlichen Situation in Verbindung gebracht wurde, blieb jene Erneuerung letztendlich auf die private Sphäre beschränkt. Das mittels neuer Sinnentfaltung gewonnene Bewußtsein führte nicht zu einem qualitativ neuen Selbstbewußtsein, das den Ausgangspunkt für ein gesellschaftliches Handeln hätte bilden können. Die bestehenden Strukturen in der Gesellschaft wurden akzeptiert, das idealtypische Modell bürgerlicher Vorstellung von der Trennung von öffentlich und privat, das dem ausgehenden 18. Jahrhundert entstammte, beibehalten. (41)

Die Sezessionsbewegung war in sich sehr widersprüchlich, indem sie eigentlich aus einer Sinnerfahrung der Menschen resultierte, die innerhalb der bestehenden Gesellschaft nur in Opposition zur bestehenden Ordnung öffentlich erlebt werden konnte und indem sie andererseits diese individuelle Sinnerfahrung durch Ästhetisierung bestimmter privater Lebensbereiche zum Lebensprinzip erhob, das nur im privaten Bereich verwirklicht werden konnte und damit auf eine bestimmte soziale Schicht begrenzt war. Die ästhetischen Vorstellungen der Sezessionen lieferten durch die Ausgliederung einer alles umfassenden Wirklichkeitserfahrung Scheinbilder einer nicht entfremdeten Welt, die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse wurden als Rahmenbedingungen akzeptiert. Dieser Umstand wurde zu einem Dilemma der Ästhetik der Sezessionskunst, die sich nach der Jahrhundertwende den Vorwurf gefallen lassen mußte, tatsächlich nicht lebensnah zu sein.

Der schöne Schein, der dieser Ästhetik inhärent ist, war für Herbert Marcuse der Ausgangspunkt zur Definition des affirmativen Charakters von Kultur: "Unter affirmativer Kultur sei jene der bürgerlichen Epoche angehörige Kultur verstanden, welche im Laufe ihrer eigenen Entwicklung dazu geführt hat, die geistig-seelische Welt als ein selbständiges Wertreich von der Zivilisation abzulösen und über sie zu erhöhen. Ihr entscheidender Zug ist die Behauptung einer allgemein verpflichtenden, unbedingt zu bejahenden, ewig besseren, wertvolleren Welt, welche von der tatsächlichen Welt des täglichen Daseinskampfes wesentlich verschieden ist, die aber jedes Individuum

'von innen her' ohne jene Tatsächlichkeit zu verändern, für sich realisieren kann. Erst in dieser Kultur gewinnen die kulturellen Tätigkeiten und Gegenstände ihre hoch über den Alltag emporgesteigerte Würde: ihre Rezeption wird zu einem Akt der Feierstunde und der Erhebung." (42) Marcuse stellt hier die These auf, daß der oppositionelle Charakter der Sezessionen durch seinen introvertierten Ausdruck integrative Züge annehmen kann.

Innerhalb der Sezessionsbewegung galten in den 90er Jahren die Vertreter des Naturalismus als Künstler, denen es gelungen war, in ihrer Kunst die subjektive Wahrnehmung zu thematisieren. Zum Ende des Jahrzehnts, als sich die ästhetischen Vorstellungen der Sezessionisten konkretisierten, wurde der Naturalismus, der die optische Wahrnehmung der Umwelt zum Ausgangspunkt nahm, von den Verfechtern einer Kunst, die die sinnhafte Erfahrung des Lebens darstellen sollte, in zunehmendem Maße als nur abbildend kritisiert. Die zu enge Nähe zur Naturwirklichkeit stand der Vorstellung eines reinen Kunstgenusses im Wege, der nicht durch Assoziationen zu gesellschaftlichen Mißständen gestört werden sollte. "Die Schönheit der Kunst ist - anders als die Wahrheit der Theorie - verträglich mit der schlechten Gegenwart: in ihr kann sie Glück gewähren." (43) Dieses Marcuse-Zitat klassifiziert die Vorstellung des reinen Kunstgenusses als Selbstbetrug, es definiert möglicherweise Naturalismus, der diese Glückseligkeitsforderung nur bedingt einlösen konnte, als eine zumindest partiell gesellschaftskritische Kunst.

Kapitel IV: Wirklichkeitsauffassungen

Motto:

"Die Nachahmung der Natur seitens des Künstlers ist immer eine Nach- und Neuschöpfung, die in der Darstellung dessen besteht, was er, und zwar das, was er und kein anderer in die Natur hinein oder aus der Natur heraussieht. Aber künstlerisches Sehen heißt nicht nur optisches Sehen, sondern auch Erschauen der Natur: der Künstler gibt den Begriff der Natur, und zwar seinen Begriff von der Natur, daher ist es ein anderes mit den Augen des Kammerdieners, der nur die kleinen Fehler und Schwächen seines Herrn sieht, oder mit den Augen des Künstlers die Welt anzusehen: nur wer sie als ein lebendiges Ganzes anschaut, ist ein Künstler."

Max Liebermann

1. Die veränderte Rolle des Betrachters im Rahmen einer neuen Form von Kunstrezeption

In der Einleitung zu einer Ausstellungsrezension schrieb Jaro Springer 1896:

"Bin ich alt? ist mein Freund Relling alt? Es passieren Dinge um uns, die es beinahe so scheinen lassen, als ob ein Geschlecht aufgekommen wäre, von dem uns in Auffassung und Empfindung eine ganze Welt trennt. Wäre es so, wir müßten uns still bescheiden. Denn wie wir einst den polternden Alten gegenüber das Recht, und wie wir meinten, das bessere Recht, der Jungen vertraten, so werden wir jetzt, sofern wir den Jüngsten nicht bequem sind, von diesen und ihren Verherrlichern rücksichtslos beiseite geschoben und als Reaktionäre verhöhnt. Unser Fall liegt doch etwas anders. Wir kamen von der alten Kunst her. Einiges von dem, was uns diese Wert machte, erkannten wir bei den Malern, die mit uns jung waren, wieder. Mit den Jungen verband uns außerdem die gleiche Geringschätzung der veralteten Kunst von 1800-1860, die bei ihnen und bei uns freilich nicht von derselben Ursache her kam. Von alter Kunst feierten wir die Epochen, in denen ein Ringen nach wahrhafter Natürlichkeit die Kunstübung beherrschte und in denen ein gesunder Realismus kraftvoll in Erscheinung trat. Sie galten uns als beste Kunstzeiten und nicht bloß etwa als Vorstufen der geläuterten Kunst eines verschönernden Idealismus. Vom Idealismus hielten wir nichts. Eine älteste Sage lehrt schon, daß die Menschen nicht ungestraft versuchten, das Feuer vom Himmel herunterzuholen. Und noch heute strafen die Götter, wenn wir die Menschen ihnen ähnlich zu bilden streben. Idealistische Kunst ist verbesserte Natur, ist nicht real und darum nicht darstellbar,

sie führt zu Manier und Verfall. In der Kunst der 70er und 80er Jahre, wie sie von den damals Jungen geübt wurde, erkannten wir ein wunderbar geartetes Streben nach Natürlichkeit, das uns diese Kunst als wichtigste Erscheinung in der künstlerischen Entwicklung gelten ließ. Noch wirken unsere damaligen Helden in kräftiger Arbeit. Aber ihre Zeit ist vorbei. Die Jüngsten gehen andere Wege. Denen kommt es nicht mehr auf die Form und auf die Natürlichkeit, kaum noch auf den Schein, nur auf die Idee und auf den Nervenreflex an. Man nennt es Neuidealismus, meint damit aber den Alten, der wieder einmal den müden Erben eines kampffrohen Geschlechtes wesenlose Irrlichter vorgaukelt. Wir, mein Freund Relling und ich, schreiben den Jüngsten keinen förmlichen Absagebrief. Wir sind dazu umso weniger befugt, als wir uns ihr Auftreten und ihr Wesen gesetzmäßig erklären können. Nach dem selben historischen Gesetz aber halten wir ihre Kunst für jähen Abfall und das so schnelle und gründliche Aufräumen mit dem Erbe der um weniges älteren Generation lag außerhalb unserer Berechnung." (1)

Springer, der zur Bestätigung seiner Person sein Pseudonym Relling heranzog und damit gleichzeitig seine eigene isolierte Position innerhalb der Kritiker der 'Kunst für Alle' beschrieb, skizzierte in dieser fast programmatischen Einleitung seinen eigenen Standpunkt, den er von einer alten und einer neuen Kunstauffassung, die er beide als Ausprägungen ein und desselben Idealismus ansah, abgrenzte.

Wir kommen mit dieser Positionsbestimmung Springers zu einem Diskussionspunkt, der innerhalb der Auseinandersetzung mit dem Naturalismus auch heute noch von entscheidender Bedeutung ist, dem Verhältnis von Naturvorbild und Kunstwirklichkeit, das verbunden ist mit der Frage nach der Erkenntnis von Natur und Funktion der Kunst. Letzten Endes lassen sich die unterschiedlichen Einschätzungen des Naturalismus auf die Frage reduzieren, auf welchem Wege man eine Erkenntnis der Wirklichkeit für möglich hält und ob Kunst diese Wirklichkeit darstellen und auf welche Art und Weise das geschehen soll.

Springer, das wird aus seinen oben zitierten Äußerungen deutlich, setzt eine Naturwirklichkeit als objektiv vorhanden voraus. Er geht davon aus, daß der Künstler diese wahrgenommene Natur - wobei er nicht näher ausführt, auf welche Art und Weise diese Wahrnehmung vonstatten geht - nicht durch Eingriffe beschönigen oder in einer anderen Form ver-

ändern darf. Damit legt die vorhandene Natur die Darstellung der Kunst thematisch fest. Der Künstler bestimmt die Ausführung seiner Wahrnehmung. Für Springer ist das Kunstwerk gleichzeitig objektiv und subjektiv bestimmt. Er kommt zu einer Wertschätzung des Naturalismus, den er als naturabbildende und subjektive Kunst zugleich versteht. Für ihn scheint mit der Abbildung der sichtbaren Natur die Wirklichkeit erfaßt zu sein. Damit präsentiert sich Springers formimmanenter Ansatz, wie ich ihn im Kapitel 'Pleinair' beschrieben habe, als Orientierung an einem Naturvorbild und -abbild.

Springers Position verlor im Verlauf der 90er Jahre an Bedeutung. Was ihn von seinen Nachfolgern grundsätzlich unterscheidet, ist, daß diese einer naturabbildenden Kunst nur eine beschränkte Erkenntnisfähigkeit über Wirklichkeit und Wahrheit zuerkannten und gleichzeitig, da auch sie - wie Springer in seinen Kritiken - die Vorstellung von einer von Interessen freien Kunst vertraten, ein größeres Gewicht auf die subjektive Wahrnehmung des Künstlers legten. Sie kamen zu einer Kritik des 'reinen' Naturalismus, der als Abschildern der Natur, nicht aber als Erkenntnis der Wirklichkeit und freie Kunst verstanden wurde.

Diese Entwicklung war eingebettet in eine breite, in mehreren Bereichen geführte Diskussion über die Prozesse der Wirklichkeitsaneignung, die ein auf rein naturwissenschaftlichen Fakten basierendes Weltbild in Frage stellte. Die Auseinandersetzung um die künstlerische Umsetzung des Naturvorbildes war Teil dieser Diskussion.

In der nun folgenden Behandlung dieses Themas beschränke ich mich auf einige wenige Aspekte, die mir im Zusammenhang mit der Naturalismusrezeption in der 'Kunst für Alle' relevant erscheinen. Damit wird nicht die gesamte Bandbreite dieser Problematik erschöpft, andererseits verstehe ich diese Aspekte als richtungsweisend für weitere Diskussionen über den Naturalismus.

Im folgenden soll anhand von Rezensionsbeispielen in der 'Kunst für Alle' die dem Betrachter vom Rezensenten zugewiesene veränderte Rolle herausgearbeitet werden. Die herangezogenen Beispiele vedeutlichen den Prozeßcharakter dieser Rollenänderung.

Im Frühjahr 1886 publizierte die Zeitschrift 'Kunst für Alle' in einer doppelseitigen Abbildung ein Werk von Ludwig Passini: 'Neugierige' (1885) (Abb. 34)[2]. Im gleichen Heft erschien ein Artikel von Friedrich Pecht 'Ludwig Passini oder die alte und die moderne Kunst'[3], in dem er Passinis Werk im Vergleich mit denen alter Meister als Ausdruck eines demokratischen Kunstverständnisses wertete. Das Bild 'Neugierige' stellte er in einer ausführlichen Besprechung vor:

"Das Bild giebt nichts als eine kleine Ansammlung der in Venedig immer vorhandenen neugierigen Menge, um in Ermangelung von Besserem sich auf einer Brücke die Zeit mit dem Begaffen einer durchpassierenden Gondel zu vertreiben, in der möglicherweise ein paar *forestieri* sitzen. So wenig das nun ist, so wird es doch vom Künstler unvergleichlich geschickt genutzt, um uns das heutige venetianische Volk so vortrefflich, mit solcher Mannigfaltigkeit der Persönlichkeiten, solcher Feinheit in der Wiedergabe ihres Charakters, ihrer Art sich zu bewegen, darzustellen, daß es die derartigen Schilderungen Gentile Bellinis, Carpaccios u.a. alter Meister an frappanter Wahrheit übertrifft. Nur Paolo Veronese giebt in seinen Szenen aus dem Leben der vornehmen Venetianer etwas Ähnliches. Aber selbst abgesehen von der ganz unkonventionellen Anordnung seiner Bilder, wie weit bleibt er in seiner ewig dasselbe Modell wiederholenden Darstellung der Frauen hinter seinen Männern zurück! Ja, sie sind, wie schön auch immer, doch an Wahrheit und Unmittelbarkeit gar nicht mit diesen Passini 'schen Mädchen aus dem Volke zu vergleichen, die sich da neugierig über das Brückengeländer legen oder mit dem Fächer koketieren. Noch weniger mit den bieden Wasserträgerinnen, die hinter ihnen stehen. Von den Fischern und Barkarolen neben ihnen, dem salbungsvollen *prete*, dem Kneipenwirt und anderen köstlich getroffenen Tagedieben wollen wir gar nicht sprechen. - Man glaubt, hier das Völkchen durcheinander schreien zu hören, wie sein Gezappel zu sehen. Denn gerade die Darstellung des Menschenknäuels als Ganzes in seinem geschäftigen Müßiggang ist hier unübertrefflich beobachtet. Man vergleiche doch damit einmal die ähnlichen Volksschilderungen eines Bassano, ja selbst die, welche Tintoretto in seinem weltberühmten Mirakel des St. Markus von einer solchen Menge, oder die, welche Titian in seinem ersten Tempelgang der kleinen Maria giebt, und man wird sofort gestehen müssen, daß sie, wie überlegen, ja unübertrefflich auch nach anderen Seiten hin, doch gerade nach jener der Wahrheit in der Bewegung ihrer Figuren, ihrer Schilderung des ganz besonderen Wesen jedes einzelnen,

immer noch konventionell neben Passinis Menschen erscheinen, - schon weil der religiöse oder mythische Vorgang solche Unmittelbarkeit der Darstellung völlig ausschloß. Das Volk, das uns Passini so interessant zu machen weiß, wo wir jeden einzelnen persönlich zu kennen glauben, es war diesen alten Meistern offenbar eine ziemlich gleichgültige Masse, die man nur obenhin abmachte, um die Aufmerksamkeit, wie Paolo, ganz den Nobili, oder wie Carpaccio, den Heiligen zuzuwenden. -" (4)

Wir haben Passini und dessen Wertschätzung durch Pecht bereits im Kapitel 'Pleinair' kennengelernt. Wie bei dem Aquarell 'Viatikum' (Abb.20), das Pecht zum Anlaß für Reflexionen über Wahrheit in der Kunst genommen hatte, sah er hier einen Ausschnitt des wirklichen Lebens von Venedig dargestellt. Der oberflächliche Vergleich mit Werken alter Meister führte ihn zu der lobenden Feststellung, daß bei Passini ein Interesse an der Darstellung des einzelnen Menschen im Vordergrund stehe, dieser im Gegensatz zu den alten Meistern von Passini als Individuum erkannt werde. Relevant für die obige Feststellung ist jedoch weniger der Aspekt der 'Demokratisierung' im Pecht'schen Sinne, als die Art und Weise, wie er die Rolle des Betrachters interpretiert: Er beschreibt, wie er diese Menschenansammlung wahrnimmt: als außenstehender Beobachter, der unbeteiligt, voyeurhaft die emotional engagierte Menge studiert und jeden einzelnen typisiert. Diese Anschaulichkeit steht im Vordergrund, wenn er vom 'Völkchen' und 'seinem Gezappel' spricht, das in seiner 'Art belauscht' wird.

Das Werk selbst bietet die Voraussetzung für eine derartige Herangehensweise. Als Betrachter werden wir in die Rolle des Beobachters gedrängt, der in Unkenntnis über das Ereignis gelassen wird, was die Neugierde hervorruft. Nur die Gondelspitze am rechten unteren Bildrand deutet an, daß eine Person in diesem Fahrzeug das Objekt der Neugierde ist. Die Betrachtung des Bildes kann sich nur auf die Reaktionen der dargestellten Personen konzentrieren. Von diesen ist die einzige der 37 Dargestellten, die einen Blickkontakt zum Betrachter herstellt, das Kleinkind auf dem Arm der jungen Frau in der Bildmitte, das selbst am eigentlichen Geschehen nur indirekt beteiligt ist. Durch die Aussparung des Objekts der Neugierde konzentriert sich der Blick des Betrachters zwangsläufig auf

die Neugierigen, durch diese Aussparung kann er aber auch nicht ihr Interesse teilen. Sein 'Erlebnis' ist ein anderes, nämlich das Studium der einzelnen Typen auf der Brücke. Das vermeintliche thematische Vakuum wird zum Stimulus der Betrachtung.

Die Darstellung dieser Figuren, von denen jede einzelne eher einen Typ als ein Individuum darstellt, ist das, was Pecht lobend hervorhebt. Das Bild erhielt für Pecht seine Qualität durch das Studium der verschiedenen Menschentypen, die man in Venedig antreffen kann. Das Beobachten, nicht das Miterleben und 'Sich identifizieren können' erschien ihm als das Thema der Darstellung. Der Betrachter werde geradezu gezwungen, einem Objekt, das - ansonsten nur eine Nebenrolle spielend - hier meisterhaft in Szene gesetzt wird, seine ganze Konzentration zuzuwenden. Er sollte 'dem Volke aufs Maul schauen'. Festzuhalten ist, daß Pecht - unter Vernachlässigung der Analyse der Stilmittel - die Beobachtung der Realität und Inszenierung dieser Beobachtungen zu einer Geschichte, die der Betrachter als Beobachter und Studierender wahrnehmen kann, zum Kriterium für die Qualität der Bildrealität nimmt.

Sieben Jahre später, 1893, schrieb der damals 43jährige Kunsthistoriker Cornelius Gurlitt (1.1.1850 - 25.3.1938) [5], Dozent an der Technischen Hochschule in Berlin, einen Artikel über Arnold Böcklin (16.10.1827 - 16.1.1901) [6], der als Hauptbeitrag des 2. Heftes des 9. Jahrgangs der 'Kunst für Alle' erschien. Die Art der Wertschätzung der Malerpersönlichkeit Böcklins, die Gurlitt in diesem Artikel wiederholt aussprach, weist auf die Kriterien hin, die er der Bewertung von Kunst zugrunde legte:

"Er ist einmal so wie er ist, und wie man nicht gut thut zu fragen, warum der Spatz braun und der Kanarienvogel gelb ist, so soll man auch nicht Böcklins Gestalten wissenschaftlich oder moralisch untersuchen wollen. Sie haben nicht abstrakte Eigenschaften, nicht Tugend oder Laster. Sie haben nur ein völlig urwüchsiges Dasein. Nichts an ihnen ist überlegt, nichts erlernt, nichts übernommen." (7)

Die Persönlichkeit des Künstlers ist für Gurlitt einzigartig und soll als solche akzeptiert werden. Die bildnerische Gestaltung ergibt sich aus

dieser Persönlichkeitsstruktur. Damit entwickelt jeder Künstler eine ihm eigene Kunstsprache. Die Ausbildung dieser Sprache kann unbewußt ablaufen. Das folgende Beispiel einer Bildbesprechung des Gemäldes 'Das Schweigen im Walde' (1885) (Abb. 35) macht das deutlich. (8)

"'Das Schweigen im Walde'. Was will das Bild? Zunächst eine Beobachtung: Es ist ein kleines Gemälde, etwa zweieinhalb Spannen breit: Und in der photographischen Nachbildung wirkt es riesig. Man könnte glauben, die Gestalt sei lebensgroß gedacht (s. Bildbeilage). Ein sonderbares Vieh geht durch den dunklen Wald, ein Tier mit dem Körper des Pferdes und den Haaren des Lama, der Farbe der Giraffe und der spitzen Waffe des Einhorn. Es schaut mit wirrem Auge in die Lichtung hinaus. Ein schreckhaftes Tier. Und darauf ein Weib mit schillerndem Kleid, stumm, nachdenklich, träumend. Das Eichhörnchen fährt erschreckt auf. Was bedeutet das? Ist das etwa die Poesie, die auf einem märchenhaften Tier daherreitet, Ists eine andere Dame alter oder neuer Mythologie oder gar eine Allegorie, Ich glaube, wenn man Böcklin früge, er wüßte es selbst nicht. Es ist eben etwas unerforschliches, das Schweigen im Walde." (9)

In der nun folgenden Passage führt Gurlitt anhand eines eigenen Erlebnisses aus dem Frankreichfeldzug aus, daß dieses 'Unerforschliche' die bildliche Darstellung einer wahrgenommenen Sinnesreizung sein kann.

"Es war in der Nacht vom 18. zum 19. November 1870; im tiefen Nebel stand ich, das Gewehr zum Schusse bereit, todmüde und doch pochenden Herzens. Man sah den nächsten Mann auf Vorposten nicht, triefende Undurchdringlichkeit. Links neben mir der Wald von Ardelles, nördlich von Chartres. Am Morgen hatten wir bei Chateauneuf gefochten, am Abend hier lebhaftes Feuer bekommen, viele gute Freunde lagen hinter uns auf den nassen Stoppelfeldern. Von Zeit zu Zeit fielen in der Vorpostenlinie Schüsse. Eine Patrouille kam zurück, mit durchschossenem Helm der eine, mit blutendem Arm der andere. Und doch ward das Schweigen im Wald gleich wieder so tief: Da plötzlich, lauter, eindringlicher raschelte es im Nebelgeriesel wie Schritte durch die dürren Blätter am Boden. Da sah ich etwas Wunderbares, Undeutliches aus dem Dickicht treten und als ich es anrief - da war's plötzlich fort. Was es war? Ich weiß es jetzt, das Schweigen des Waldes hatte Gewalt über mich bekommen. Böcklin hat es mich nun erst erkennen gelehrt. Am nüchternen Morgen des nächsten Tages, als die Sonne die Nebel vertrieb und die Gegend klar erkennbar vor mir lag - da wußte ich ja auch, daß nur die Nerven mich gefoppt hatten, als die Nebeltropfen im roten Laube raschelten, - daß die Erscheinung nicht Form und Wesen hatte, der ich dort als Posten 'dienstlich' mein 'Halt wer da!' zugerufen hatte. Aber ich kann mit Böcklin darüber nicht hadern, daß er Dinge darstellt, welche sich nicht aktenmäßig als richtig nachweisen und nach dem 'Nationale' befragen lassen." (10)

Gurlitt zeigt in dem Bericht seines Landsererlebnisses, daß die von Böcklin dargestellte Situation aufgrund von Vorstellung, die auf sinnlicher Erfahrung basiert, nachvollzogen werden kann. Die Erfahrung manifestiert sich jedoch nicht in einer allein durch Anschauung erfahrbaren Situation. Das Erlebnis aus dem Krieg, das Gurlitt als Hintergrund für seine Wahrnehmung des Bildes wählt, zeigt, daß er die Darstellung als aus der erfahrbaren Realität entnommen ansieht, deren Wahrnehmung eine sinnlich-subjektive Erfahrung mit einschließt, die über das lediglich Fakten konstatierende, beobachtende Sehen hinausgeht.

Anders als bei Darstellungen in älteren Kunstwerken, in denen eine derartige Bildrealität mythologischen oder allegorischen Charakter hatte und aufgrund von Kenntnis 'gelesen' werden konnte, ist sie in Böcklins Gemälde von jedem Betrachter durch Vorstellung einer erweiterten sinnlich-subjektiven Erfahrung verständlich. Ich möchte auf die Problematik der Bildthemen bei Böcklin hier nicht eingehen, sondern mich in diesem Zusammenhang auf die Frage der Wahrnehmung und Erschließung des Bildgehaltes durch den Betrachter, wie dies von Gurlitt entwickelt wurde, konzentrieren. Die Wahrnehmung des Bildinhaltes erfolgt bei jedem Betrachter in gleicher Weise durch sinnliche Einfindung, der Inhalt selbst jedoch stellt sich jedem anderen grundsätzlich anders dar - im Gegensatz zu mythologischen und allegorischen Themen. Damit ist aber auch die Bildrealität nicht mehr eindeutig festgelegt. Jeder einzelne Betrachter schafft sie sich selbst.

Vergleichen wir Gurlitts Herangehensweise an das 'Schweigen im Walde' (Abb. 35) mit Pechts Interpretation der 'Neugierige' (Abb. 34). Die Rolle des Betrachters ist unterschiedlich. Pecht wie auch Gurlitt vermittelten dem Leser, daß jeder das jeweils besprochene Bild verstehen könne. Während bei Pecht ein vorausgesetztes Allgemeinverständnis existiert, das bei jedem die gleiche Wahrnehmung voraussetzt, ist für Gurlitt die wahrgenommene Realität bei jedem einzelnen unterschiedlich. Während Pecht das Aquarell auf 'den ersten Blick' erschließt, entwickelt Gurlitt eine Situation, die die Bedingung schafft, unter denen die Darstellung

sinnlich nachempfunden werden kann. Bei Pecht ist die Darstellung durch Anschauung Realität, bei Gurlitt ist sie Symbol für ein sinnliches Erlebnis. Ihr Verständnis setzt den sinnlich-subjektiven, auch assoziativen 'Nachvollzug' im Bereich des Erfahrungshorizonts des Betrachters voraus.

Zwischen den beiden Bildbesprechungen liegen sieben Jahre. Pechts Sichtweise und Interpretationsmethode entspricht einer Malerei, die in den 80er und frühen 90er Jahren vom breiten Publikum als Darstellung eines Seinszustandes aufgefaßt wurde, der durch die Vorstellung, diese anschaulich erleben zu können, als realistisch galt. Zu Beginn der 90er Jahre setzte in breiterem Umfang die Diskussion um die Darstellung einer derartigen 'Schein'-Realität ein. Die Pleinairmalerei, die das in der Natur vorhandene Vorbild und nicht dessen Inszenierung zum Ausgangspunkt ihrer Darstellung nahm, wurde zu dieser Zeit als Möglichkeit zur Überwindung von 'Scheinrealitäten' in den Bildern angesehen. Die Diskussion um die Wahrnehmung der Realität (auch) durch sinnliche Erfahrung führte dazu, daß Werke, deren Inhalte nicht unmittelbar durch Anschauung zu erschließen sind, die jedoch auch keine mythologischen oder allegorischen Themen darstellen, als Beispiele veranschaulichter Realität angesehen wurden.

Die Bildbesprechungen von Pecht und Gurlitt zeigen die verschiedenartigen Herangehensweisen. Sie dokumentieren eine Entwicklung innerhalb der Kunstkritik, die - ausgehend von der Vorstellung, dem Menschen durch die Kunst die eigene Realität vor Augen führen zu können - die allein sinnliche Wahrnehmung der Umwelt in zunehmendem Maße verabsolutierte und dazu die subjektive Wahrnehmung als Maßstab der Erkenntnis von Realität einbrachte.

Die folgende Rezension der 'Scheherezade erzählt Tausend und eine Nacht' (1897) (Abb. 36) von Max Slevogt (8.10.1868 - 20.9.1932) [11] wurde von dem Münchner Kunsthistoriker Karl Voll (1867 - 1917) [12] verfaßt. Dieses Beispiel zeigt, daß eine Veränderung des Rezeptions-

verhaltens, ausgelöst von der Loslösung einer bloß auf dem Kriterium der Anschaulichkeit basierenden Wahrnehmung, nicht zwangsläufig zur Verabsolutierung assoziativ-sinnlicher Erfahrung der Realität führen muß. In Karl Volls Rezeptionsvariante wird dem Bild eine beschränkte Realität zugesprochen, die durch Formempfinden nachvollzogen werden kann.

Voll beschreibt zu Beginn seiner Besprechung Slevogts Verarbeitung der Naturwahrnehmung:

"Der Künstler weiß, daß auch das Malen eines Stillebens eine geistige Arbeit ist und schätzt sie sehr hoch, und viele Künstler gerade unter den Moderneren leugnen ihr Interesse am Stoff. Das ist ein sehr subjektives Urteil, und wir können gerade bei Slevogt sehen, daß es nur bedingt richtig ist. Sein Können als Maler ist längst anerkannt und wird gewöhnlich bei der Beurteilung seiner Werke in den Vordergrund geschoben. Und doch ist das Charakteristische für ihn sein Streben nach Erfassung des Geistigen und des Lebens. Darum ist er auch kein tüftelnder Detailmaler und kein Naturalist im platten Sinne des Wortes. Er strebt nach Naturtreue nur in dem Sinn, daß er diejenigen Einzelheiten herausgreift, die ihm zur Darstellung des Ganzen nötig sind." (13)

Er fährt in Bezug auf die 'Scheherezade' fort:

"Wie Slevogt ein Thema behandelt, sieht man heuer an der märchenerzählenden Scheherezade. Ein kleiner Raum wird schwach von links durch eine nicht sichtbare Lampe beleuchtet; rechts im Hintergrund hängt eine persische Hängelampe, mit der sich gerade die Schwester der Prinzessin beschäftigt. Im Vordergrund steht der Divan, auf dem der Sultan bequem ausgestreckt ruht. Er lauscht aufmerksam den Worten seines fabelreichen Weibes. Die Mitte des Bildes nimmt die Erzählerin ein. Sie sitzt auf dem Divan und blickt geradeaus. Aber sie heftet den Blick nicht auf den Beschauer, wie man das so oft bei den alten Bildern ungern bemerkt; sie sieht nur die Gestalten von denen sie erzählt. Es muß eine sehr schöne Geschichte sein, denn ein leises glückliches Lächeln liegt über dem ausdrucksvollen, gütigen und gescheidten Antlitz. Sie hebt den Finger in die Höhe, wie wenn sie die Märchengestalten bannen wollte. Das Bild ist ein geschlossenes Ganzes, aber nichts an ihm ist komponiert. Das Band, das alles vereint, ist die Stimmung, sowohl die äußere des Raumes, wie die innere, die sich in der Aufmerksamkeit der drei Personen kundgiebt. Nichts ist nach Schablone behandelt, sondern alles so, wie es gerade an seinem Platz erscheint." (14)

Das Bildthema entstammt einer literarischen Vorlage. Es ist so aufgefaßt, daß der Betrachter es als seiner eigenen Realität entstammend nach-

vollziehen kann. Auch bei diesem Gemälde will ich mich auf den Vorgang der Wahrnehmung und der Schöpfung von Realität durch den Betrachter beschränken und nicht die Bedeutung einer derartigen Bearbeitung des Bildthemas problematisieren. Nicht eine exotische Szenerie wird dargestellt, sondern die traute Situation eines Schlafzimmers. Der Betrachter wird nicht in die Rolle des Voyeurs gedrängt, der zwar an der Szene selbst unbeteiligt ist, jedoch das Geschehen durch Beobachtung engagiert wahrnimmt. Durch den Bildaufbau in der Anordnung der Figuren und Möbel wird er zum Gegenüber der Scheherezade und damit in die Handlung einbezogen. Diese, das Erzählen der Geschichte, kann er nur durch Vorstellung nachvollziehen.

Voll entwickelte nun, daß diese Vorstellung von der Bildstimmung unterstützt wird, formale Kriterien das Empfinden dieser Stimmung zur Realität werden lassen. Damit hat das Bild seine eigene Realität, die nicht nur anschaulich oder symbolisch zu verstehen ist. Der Betrachter muß diese Realität durch seine Anschauung und sein Empfinden herstellen. Es handelt sich hier aber nicht um einen Akt der Beliebigkeit, sondern um eine zielgerichtete Aktion, die - laut Voll - erst durch die vom Künstler vollzogene quasi didaktische Reduktion der Gegenständlichkeit möglich wird.

Alle drei vorgestellten Kritiken gingen davon aus, daß die besprochenen Werke in Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit entstanden sind, dem Betrachter die Realität erfahrbar sei. Bei Pecht ordnete sich die Vorlage der anschaulichen Darstellung einer Geschichte unter. Bei Gurlitt war der Inhalt des Gemäldes aufgrund sinnlich-subjektiver Wahrnehmung zu entschlüsseln, das Bildthema selbst stand gegenüber der Ausführung im Vordergrund. Bei Voll erschloß sich das Gemälde durch Einfindung des Betrachters in die Bildrealität. Im Gegensatz zu der Rezension von Gurlitt beschränkte Voll die erfahrbare Realität auf die künstlerische Intention des Gemäldes. Sie sei, je nach Intensität der Einfindung beim einzelnen Betrachter unterschiedlich, jedoch nicht offen, wie beim 'Schweigen im Walde'.

Gurlitts und Volls Positionen zeigen im Vergleich zu Pechts Besprechung die Weiterentwicklung innerhalb der Rezeption von Kunstwerken und der damit verbundenen Veränderung der Kunstkritik. Sie beinhaltet im wesentlichen eine verstärkte Einblendung der Problematik der Subjekt - Objekt - Dialektik in Bezug auf das Verhältnis von Kunstwerk und Wirklichkeit.

2. Subjekt - Objekt - Dialektik in Bezug auf das Verhältnis von Kunstwerk und Wirklichkeit

Es wird zu zeigen sein, daß innerhalb des betrachteten Zeitraumes 'Naturalismus' nicht als etwas Feststehendes aufgefaßt wurde, sondern der Bedeutungsinhalt sich im Laufe des Zeitraumes veränderte, je nach Intensitätsgrad und Art und Weise des Aufgreifens jener Problematik.

Bis Anfang der 90er Jahre, bis zur Gründung der Sezessionen, wurde innerhalb der 'Kunst für Alle' - von geringen Ausnahmen in Kritiken von Friedrich Pecht abgesehen [15] - Naturalismus als Begriff durchgängig für die dem unmittelbaren optischen Eindruck verpflichtete antiakademische Malerei verwandt, die die subjektive Bearbeitung durch den Künstler erkennen läßt. Mit dem Aufkommen einer Diskussion um den Erkenntniswert der subjektiven Wahrnehmung war die Bedeutung des Begriffs nicht mehr eindeutig. Die Kunst, die Empfindungen und Stimmungen selbst zum Gegenstand von Malerei werden läßt, wurde als positive Weiterentwicklung aufgefaßt. Diese Position ist grundsätzlich auch bei Springer feststellbar [16], der sich allerdings gegen Kunstwerke wandte, deren Inhalte nicht die Anschauung zum Ausgang wählten.

Ab der Mitte der 90er Jahre tauchte innerhalb der Kritiken wiederholt die Formulierung 'reiner' oder 'platter' Naturalismus auf, womit offensichtlich ein reines Abschildern der Naturwirklichkeit gemeint war. So schrieb ein Pariser Korrespondent:

"Von der wahllosen Wiedergabe des Wirklichen, von den Versuchen objektiver Naturschilderungen sind die modernen Künstler zu prüfender Auswahl jener Motive fortgeschritten, in denen die Suchenden etwas von ihrem eigenen Seelenleben wiederfinden, von der Freude an der Kraft, ein Stückchen Natur in all' seinen Reizen wiedergeben zu können, zu - vorläufig freilich noch tastenden - Versuchen, modernes Können nun in Anwendung alter Gesetze von dem schönen Zusammenklang gewisser Farbenverbindungen zu verfeinern. Das ist's, was die Ausstellung auf dem Champ-de-Mars uns zeigt. Hat man bisher Sonne und Licht bis in die feinsten Werte zu studieren gesucht, so zieht man nun auch die Farbe als solche in den Kreis der Wirkungsmittel. War sie zuerst im Gegensatz gegen den Asphaltton grau und freudlos, dann eine Zeit lang wohl übertrieben gesteigert, so sucht man nun in feinem Zusammenklingen der Töne Wirkungen zu erreichen. Die Malerei, die Kunst der Farbe, wird nun erst wieder in höchstem Sinne malerisch! Auswählend tritt der Künstler der Natur wieder gegenüber, aus der verwirrenden Fülle sondernd, was seiner Absicht dienen soll." (17)

Die Veränderung innerhalb der Malerei, die hier beschrieben wird, führte zu einer Veränderung des Begriffs 'Naturalismus'. Welche Breite diese Bezeichnung jetzt einnehmen konnte, beschrieb eine Ausstellungsrezension von 1900 über eine Ausstellung im Kunstsalon Cassirer, bei der die ausstellenden Künstler sich selbst als Naturalisten vorstellten:

"Die Brüder Cassirer, denen es gelungen ist, sich schnell einen festen Platz in der hiesigen Kunstwelt zu erobern, boten eine Ausstellung der 'Naturalisten', in der namentlich Berliner und Münchner Maler vertreten waren. Die Gesamtbezeichnung haben sie im weitesten Sinne genommen, denn wenn diese für Liebermann und vielleicht für Corinth noch etwa stimmen möchte, so trifft sie für Stuck, Herterich und Habermann, die hier auch mit vorzüglichen Bildern erschienen, doch kaum mehr zu. Überhaupt kann man sagen, daß wir eine Schule von Naturalisten, die für sich allein und im Gegensatz zu anderen Richtungen steht, jetzt nicht mehr haben. Eine enge Anlehnung an die Natur setzen wir als etwas Selbstverständliches von jedem Maler voraus, und es handelt sich mehr darum, wie der einzelne sie sieht und empfindet, wie er bei ihrer Wiedergabe sein eigenes persönliches Fühlen zum Ausdruck bringt. Wir verlangen die intimste Kenntnis der Natur nicht nur von den Malern, welche darauf ausgehen, einen Ausschnitt aus der Wirklichkeit zu geben, sondern ebenso von denen, die den Gehalt ihrer Darstellungen aus ihrer Gedankenwelt schöpfen. Damit haben die schon früher arg mißbrauchten Schlagworte des Naturalismus und Idealismus ihre eigentliche Bedeutung, die übrigens niemals besonders scharf abgegrenzt war, verloren." (18)

Beide Zitate verdeutlichen, daß innerhalb der Rezeption zeitgenössischer Kunst die naturabbildende nachahmende Kunst in der Wertschätzung von jener übertroffen wurde, die die subjektive Wahrnehmung der Naturerscheinung künstlerisch darstellt. Dies führte folgerichtig zu einer Differenzierung des Begriffs Naturalismus.

Zur Auseinandersetzung mit dieser Entwicklung innerhalb der Kunstkritik soll im folgenden entwickelt werden, wie die zunehmende Wertschätzung der subjektiven Wahrnehmung zu der Veränderung der Naturalismusauffassung führte, um dann auf der Basis der Kenntnis dieser Einschätzungen die Bedeutung dieses oben skizzierten Entwicklungsbildes problematisieren zu können.

2.1. Veränderung der Wirklichkeitsvorstellungen

Als Wegbereiter und Repräsentanten der neuen Kunstauffassung, die, der Natur verpflichtet, die subjektive Wahrnehmung in den Vordergrund treten ließ, wurden innerhalb der 'Kunst für Alle' Arnold Böcklin und Max Klinger (18.2.1857-4.7.1920) [19] angesehen, wobei vor allem die Arbeiten des jüngeren Klingers als Weiterentwicklung des Naturalismus verstanden wurden.

Der Wandel des Böcklinbildes im 19. Jahrhundert in Deutschland bietet ein eigenes Feld für Untersuchungen. Ich möchte auf diese umfangreiche Problematik nur soweit eingehen, als es für das Verständnis der veränderten Naturalismusrezeption in der 'Kunst für Alle' notwendig ist. Auch im Zusammenhang mit Klinger werde ich mich auf die Punkte beschränken, die für die Diskussion des Naturalismus innerhalb der 'Kunst für Alle' relevant sind. [20] Als dritter Künstler, der als Vertreter dieser neuen Auffassung angesehen wurde, ist Hans Thoma (2.10.1839-7.11.1924) [21] zu nennen, wenn ihm auch nicht die gleiche Bedeutung wie den beiden erstgenannten zugesprochen wurde. [22]

2.1.1. Die Aufgabe der Forderung nach aktuellem Zeitbezug

Eine wesentliche Voraussetzung zur positiven Rezeption der Arbeiten der genannten Künstler spielte die Aufgabe der Forderung nach einer zeitbezogenen Thematik in der Kunst. Noch 1891 war diese Forderung in der Einschätzung der Arbeiten des Bildhauers Adolf von Hildebrand (6.10.1847 - 18.1.1921)[23] in einem Artikel von Herman Helferich der ausschlaggebende Grund für eine Kritik seiner Kunstauffassung.[24]

In Auseinandersetzung mit seinen eigenen praktischen Erfahrungen als Bildhauer hat Hildebrand seine kunsttheoretischen Positionen in der Schrift 'Das Problem der Form in der bildenden Kunst' dargelegt, an der er über mehrere Jahre gearbeitet hat. 'Das Problem der Form' liegt in sieben verschiedenen Fassungen vor, von denen nur die sechste (1893) und die siebente (1903) von ihm veröffentlicht worden sind. Daneben existieren vier verschiedene unveröffentlicht gebliebene Vorworte, zahlreiche Entwürfe, die in den zusammenhängenden Text nicht mehr einzuordnen sind und sechs verschiedenartige Äußerungen von Hildebrand zur Kritik an der Schrift.[25] Zur Bedeutung von Hildebrands Position schreibt Henning Bock, der die Ausgabe der verschiedenen Fassungen und Textteile besorgt hat: "Es ist der erste konsequent durchgeführte Versuch, Methode und Gedanken der empirisch arbeitenden analytischen Psychologie zur Begründung der spezifisch künstlerischen Tätigkeit heranzuziehen und aus den physiologischen Abläufen der Sinneswahrnehmung die feste Grundlage für eine bestimmte Form des künstlerischen Schaffens zu gewinnen."[26] Hildebrands Schrift, die in direkter Auseinandersetzung mit seiner künstlerischen Arbeit entstand, enthält eine Diskussion der Subjekt-Objekt-Beziehung in der Kunst, die im Zusammenhang mit der Diskussion einer dialektischen Naturauffassung im Naturalismus äusserst interessant ist. Da 'Das Problem der Form' nicht in direkter Auseinandersetzung mit dem Naturalismus geschrieben wurde und aus den Kritiken in der 'Kunst für Alle' ein direkter Bezug zu Hildebrands Schrift nicht hervorgeht, werde ich sie im Rahmen dieser Arbeit unberücksichtigt lassen. In einer mehr kunsttheoretischen Auseinandersetzung mit

dem Naturalismus muß meines Erachtens Hildebrands Position eine außerordentliche Bedeutung zukommen. In dem hier besprochenen Zusammenhang soll die Kritik von Helferich an Werken von Hildebrand dafür stehen, daß seine Intention zu Beginn der 90er Jahre nicht auf ein allgemeines, breites Verständnis stieß, sein Werk aber andererseits für so wichtig erachtet wurde, daß der Artikel als Hauptbeitrag eines Heftes der 'Kunst für Alle' erschien.

In diesem Artikel stellte Helferich Hildebrand als Vollender der Ideen von Buonaventura Genelli, Anselm Feuerbach, Franz v. Lenbach und vor allem von Hans v. Marées dar, die alle zu dem vom Baron Schack geförderten Künstlerkreis gehörten.(27) Für Helferich sind Hildebrands Arbeiten Ausdruck einer reinen, nur sich selbst verpflichteten Kunst, die es erst seit kurzer Zeit in Deutschland gebe. Um sich in einer derartigen Kunstauffassung ausbilden zu können, seien die deutschen Künstler früher gezwungen gewesen - so Helferich - ins Ausland zu gehen:

"Ganz kurze Zeit erst besitzt Deutschland eine künstlerische Kunst. Sie hatte ihre Wurzeln, oder weniger sinnbildlich gesprochen: Sie hat ihre Studien gemacht in den Ateliers der Pariser Welt. Denken wir jedoch etwas weiter zurück, da gab`s in Deutschland keine Kunst, welche lebte oder welche zu leben anfing; vielmehr existierte nichts als eine überjährige, nicht leben könnende in alten deutschen Kunststätten, und damals sehnte sich, wer wünschte, großes zu sehen, in die Vergangenheit zurück nach Italien." (28)

Einer dieser Künstler, die nach Italien gingen, war Hans von Marées (24.12.1837 - 5.6.1887),(29) dessen Ideen nach Helferich Hildebrand in die Kunst umzusetzen vermag.

"Er (v. Marées, B.P.) ist aber ein nicht komplettes Talent, keines seiner Werke hat er zur Vollendung zu bringen verstanden. Nicht ihm, sondern einem Bildner ist es gelungen - das ist vielleicht charakteristisch - die Ideale herauszukehren, nach denen gestrebt worden ist. Hildebrand ist dieser Mann." (30)

Hildebrands Werke, deren Bedeutung Helferich aus einer Negativabgrenzung gewonnen hatte, kritisierte er aufgrund ihres mangelnden Aktualitätsbezuges:

"So geschieht es, daß seine wunderschön gemachten Idealfiguren diese Entfernung von uns haben, wie Statuen in einem Museum, die von einem trefflichen Künstler einer Zeit, mit der wir ohne intime Fühlung wären, von deren Lebensgängen und deren Herzen wir nichts wissen, angefertigt wären, - sehr schöne Statuen in der That, und ganz gewiß die bestvollendeten, die es von der deutschen Kunst gegenwärtig gibt - nur zeitlos und, wenigstens scheint es so, zu abstrakt. Der Künstler sagt, er sei objektiv, er sammle Dokumente, er beruhige sich nicht beim einzelnen Fall, beim zufälligen Modell, er nehme vielmehr, mit jenem Wahrnehmungsvermögen, das ihm Talent und Übung gaben, die Dinge, alle Dinge, in seine Vorstellung auf, wo sich die Bilder zu e i n e m Bild verdichten. Dies deucht mir eine etwas philosophische, durch Abgeschlossenheit vom modernen Kunstleben, durch Einsamkeit in Italien wie durch geistigen Austausch mit ähnlich gesinnten Modernen im hier hin neigenden Deutschen entstandene, theoretische Ansicht zu sein; immerhin ist Hildebrand ein so ungemein beanlagter Bildhauer, daß seine Gestaltungen, besonders wenn der Kopf ein etwas individuelleres Leben bekam, wie beim 'Merkur', dieser schönen schlanken, klassischen Jünglingsfigur nicht allein das Vorzüglichste bedeuten, was aus dem Maréeschen Kreise hervorgegangen, sondern sich, verglichen mit denen der seit alten Zeit weitergegangenen und ganz natürlichen französischen Plastik, nah' den besten Werken aufzuhalten, nicht allzuweit hinter Dubois, freilich unbelebt von jenem wunderbaren Hauche modernen Geistes im besten Sinn, der in allen Arbeiten Rodins zittert. L e b e n fehlt Hildebrand; denn niemand schließt sich ungestraft aus der modernen Welt in die Abstraktion und das Zeitlose ab; Hildebrand könnte einer der Bildhauerschulen des Altertums in seinen Figuren angehören, und zu den Bildnern der Renaissancezeit mit seinen Büsten zählen." (31)

Die Kritik am Unbelebten und das lobende Hervorheben des 'individuelleren Lebens' können darauf hindeuten, daß Helferich erzählerische Elemente, wie Pecht sie in seiner Besprechung von Passinis 'Neugierige' (Abb.34) (vgl. S.143) als Qualitätsmerkmale aufführt, fordert und bei Hildebrand vermißt. Die nun folgende Ausführung von ihm macht aber meines Erachtens deutlich, daß nicht dies sein Hauptkritikpunkt ist, sondern daß er eine Kunst fordert, die nicht die Kunstsprache einer anderen Zeit übernehmen soll:

"Ein Beispiel für das erstere (Hildebrands 'Zugehörigkeit' zu einer antiken Bildhauerschule, B.P.) gibt seine vollkommen schöne Statue eines Kugelwerfers - aber wer wirft Kugeln? Wen berührt es, daß heute noch einer kommt, der auch einen Kugelwerfer bildet, einen Kugelwerfer mehr zu den bereits vorhandenen? Sein Meisterwerk dürfte nicht hier gefunden werden, aber der Mann in der Nationalgalerie von ihm, eine wundervolle Figur, auf beiden Beinen stehend, männlich im höchsten Grad, voll Lebensgefühles, ist wie der Übergang der Plastik aus dem antiken Themenkreise hinaus zum wirklich einfach Menschlichen, und darum eine grundlegende Statue für alle deutschen Bildhauer, die nach Hildebrand kommen werden." (32)

Helferich akzeptiert also die Kunstsprache von Hildebrand, wenn das Thema aus der eigenen historischen Situation heraus nachvollzogen werden kann. In diesem Fall erhält Hildebrand für Helferich sogar Vorbildcharakter.

2.1.2. Kunst als Symbol der Wirklichkeit und Kunst als verarbeitete Wirklichkeit: zwei Interpretationen subjektiver Wirklichkeitsverarbeitung in der Kunst

Zu Beginn seines Artikels, der mit Abbildungen von Werken Hildebrands illustriert war, konstatierte Helferich die Loslösung der Kunst aus ihr übergeordneten Interessen. Er bewertete die Entwicklung hin zu einer 'autonomen' Kunst als positiv. An Hildebrands Arbeiten kritisierte er die mangelnde Auseinandersetzung mit der eigenen historischen Situation.

Helferichs Begriff einer autonomen Kunst schloß den Zeitbezug, der aus der Darstellung erkennbar sein muß, mit ein. Diese Vorstellung von autonomer Kunst sahen ihre Befürworter zu Beginn der 90er Jahre durch die Pleinairmalerei, die sich aus den Einbindungen von nichtkünstlerischen Idealen, die durch eine normative Ästhetik als künstlerische Forderungen festgelegt worden waren, verwirklicht. Im Verlauf der 90er Jahre wurden rückblickend diese ersten Umsetzungen

einer nicht übergeordneten Interessen verpflichteten Kunst als nur abbildend gewertet, allerdings ohne daß dafür konkrete Beispiele genannt würden. In den Kritiken wurde eine nur die dingliche Umwelt erfassende Kunst einer Auffassung gegenübergestellt, die, ausgehend von einer Wahrnehmung der Natur, eine Bildharmonie schaffe, die durch subjektive sinnliche Empfindung des Rezepienten nachvollzogen werden könne. Dabei gab es innerhalb der Kunst, wie die Bewertung der Arbeiten von Hildebrand in dem Artikel von Helferich zeigt, eine Auffassung, die zwar ein Naturvorbild zum Ausgangspunkt nahm, dieses Vorbild jedoch soweit seiner historischen Eingebundenheit entkleidete, daß die konkreten gesellschaftlichen Bedingungen aus dem Kunstwerk nicht mehr direkt ablesbar waren. Da die Künstler, die Werke dieser Art geschaffen hatten, auch von dem Vorbild Natur ausgegangen waren, fielen sie unter den erweiterten Begriff 'Naturalismus'.

So schrieb Friedrich Haack, der Verfasser einer Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts [(33)], 1895 eine 'vergleichende Charakteristik' über die beiden Naturalisten Max Klinger und Arnold Böcklin. Schon zu Beginn des Artikels wird deutlich, daß Haack den Künstler nicht nur in der Rolle eines Kunstschaffenden sieht, sondern ihm auch die Rolle eines Sehers, der entgegen den anderen Menschen tatsächlich die Wirklichkeit zu erkennen vermag, zukommen läßt. So heißt es:

"Schauernd steht der Mensch vor den Titanen der Bergwelt, ewigen Wundern der unbegreiflichen Schöpfung: nirgends wird er so bis ins innerste Mark hinein von dem Gefühl seiner Ohnmacht erschüttert, und doch lockt es ihn mit unwiderstehlicher Gewalt, die höchsten Höhen zu ersteigen, um von dort aus einen um so weiteren Ausblick ins Weltall zu genießen. Dasselbe ehrfurchtsvolle Schaudern ergreift uns vor den Titanen des Geistes, noch größeren Wundern der ewig unbegreiflichen Schöpfung: niemals fühlen wir so tief unsere Ohnmacht, wie wenn wir uns an ihrem Geiste messen, und doch lockt es uns mit unwiderstehlicher Gewalt, uns in ihr Wesen, ihr Wollen und Wirken zu versenken, um dadurch einen um so weiteren Ausblick in die Welt des Geistes zu gewinnen. Aus diesem Grunde rechtfertigt sich auch das kühne Unterfangen eines Vergleiches zwischen Böcklin und Klinger, den bedeutendsten deutschen Künstlern unserer Zeit, vielleicht des gesamten 19. Jahrhunderts." (34)

Haack konstruiert hier den Gegensatz zwischen den einfachen Durchschnittsmenschen und den Titanen des Geistes, zu denen er die Künstler rechnet. Eine Auseinandersetzung mit ihnen und ihrem Werk läßt die einfachen Menschen ein Stück an ihrer Erkenntnis der Wirklichkeit, die er in ihrer Gesamtheit als ewig unbegreiflich darstellt, teilhaben. Haack relativiert damit nicht nur das menschliche Erkenntnisvermögen, er geht auch davon aus, daß der Künstler Zusammenhänge erkennen kann, die anderen verborgen bleiben, die aber durch die Auseinandersetzung mit ihrer Person und ihrem Werk erschlossen werden können.

Nachdem er voll Stolz konstatiert, daß er mit Böcklin und Klinger die urdeutschen Künstler schlechthin (35) vorstellen könne, beschreibt er ihr 'Wesen':

"Böcklin und Klinger sind einsame Menschen, welche im stillen, allein mit sich und ihrem Genius, schaffen, welche bei Künstlerzwisten keine Partei ergreifen und in deren Leben die Eröffnung einer Kunstausstellung kein Ereignis bildet. Sie sind vornehme Geister, welche abseits von der großen breitgetretenen Straße bisher noch nie gegangene Pfade wandeln und noch nie entdeckte Blumen pflücken, deren ungewohnter Duft zu genießen nicht jedermanns Sache ist." (36)

Diese 'Wesensbestimmung', deren Kern das Individualistische, Selbstgrüblerische und Geniale ist, beinhaltete zugleich eine Selbstbestätigung des Intellektuellen Haack. Was er als Idealbild aufzeigte, schilderte letztendlich die desolate Situation vieler Intellektueller seiner Zeit, deren gesellschaftliche Situation isoliert war. Die Tatsache, daß Haacks Artikel als Hauptbeitrag des Heftes erschien, deutet darauf hin, daß seine Ausführungen einem Bedürfnis und Verständnis der Leserschaft entgegenkamen.

Über Böcklins und Klingers Arbeit als Künstler schreibt er:

"Böcklin ist ausschließlich Künstler, welcher sich an der rein malerischen Wiedergabe der Welt, so wie sie sich in seinem Kopfe spiegelt (Unterstreichung B.P.) heiteren Sinnes wie ein antiker oder auch wie ein Renaissancemensch erfreut. Klinger ist nicht nur Künstler, sondern

zugleich Philosoph und - Bußprediger. Düsteren Sinnes, schmerzerfüllter Seele hält er, ein strenger Sittenrichter, seiner Zeit den Spiegel vor (Unterstreichung B.P.)." (37)

Haack geht also ausdrücklich davon aus, daß Böcklin und Klinger, so wenig ihre Themenwelt es auf den ersten Blick erkennen lassen mag, und so sehr man sich gerade bei Böcklin an die Darstellung mythologischer Themen erinnert fühlt, ihre Kunstwerke als Resultat einer Auseinandersetzung mit der gegebenen Natur schaffen, wobei der Betrachter dieser Kunstwerke diese Natur sich nicht durch reine Anschauung erschließen kann.

Eine Auffassung, wie sie Haack in seinem hier zitierten Artikel vertritt, findet sich in zahlreichen Austellungsrezensionen und Aufsätzen dieser Zeit wieder. Ihr Grundzug in der Argumentation ist immer der gleiche: Die Wirklichkeit kann nicht von allen 'erschaut' werden, das Sichhineinversetzen in die Werke großer Künstler läßt den Betrachter an der Erkenntnis der Wirklichkeit teilhaben. Diese kann nicht rein abbildend erfaßt werden. Die Wirklichkeit wird dabei nicht in ihrer Geschichtlichkeit erfaßt. Damit entfällt die Forderung nach einer Darstellung mit historischen und gesellschaftlichen Bezügen.

Von dieser Position unterscheidet sich ein formimmanenter Ansatz, wie wir ihm in Cornelius Gurlitts zweiteiligem Aufsatz über Max Klinger, der in den beiden Dezemberheften der 'Kunst für Alle', die mit der 'Weihnachtsbücherschau' einen großen Verbreitungsgrad haben, erschienen ist, begegnen.[38] Auch Gurlitt geht davon aus, daß die Kunstwerke eine Verarbeitung der Wirklichkeit darstellen. Er schreibt über künstlerische Umgestaltung des Naturvorbildes bei Klinger:

"Klinger ist durch Zolas Realismus hindurchgegangen, er hat das Grausen der Wahrheit gesucht, er hat sich mit dieser Welt auseinandergesetzt, indem er sie in ihren Nachtseiten schilderte. Ein Bild der Revolution, Rethels großem Totentanz an Größe verwandt; ein Bild menschlichen Elendes, die sich mit ihrem Kinde in der Spree ertränkende Mutter, hart in seiner Wirklichkeitsliebe, stärksten Ausdruck

nicht vermeidend; eine Liebesgeschichte mit grimmem Ausgang, an Kraft dem Hogarth nahestehend, doch ohne moralisierende Absicht und in der Absicht geschaffen, dichterisch Empfundenes zum künstlerisch Schaubaren zu machen. Dies und vieles mehr zeigte, daß Klinger die 'selbständige Naturauffassung', die er in seinem Buche theoretisch forderte, in seiner Kunst durch eine rücksichtslose Wahrheitsliebe zu erlangen bestrebt war. Aber noch ist das Gegenständliche, die Erzählung das Vorwiegende im Bilde. Er schritt fort zum Darstellen nicht eines Erschauten, sondern eines Erdachten. Der Realismus wurde ihm zur Vorstufe selbständigen Formgefühls; aus der Fülle durch treue Wahrheitsliebe erlernter Form wuchs ihm die Herrschaft über diese Form heraus. Aus einem Nachbilder des Menschen konnte er ein Schöpfer einer ihm eigenen Menschenwelt werden." (39)

Gurlitt bedient sich hier des Bildes künstlerischer Entwicklung, das eine Progression von der abbildenden zur schaffenden Kunst aufzeigt. Dabei berücksichtigt er nicht, daß Klinger in dem zitierten Buch, -gemeint ist 'Malerei und Zeichnung'[40]- eine thematisch unterschiedliche Bearbeitung für die Malerei, die er in drei Kategorien, die Bild-, Raum- und Dekorationskunst unterteilt, und die von ihm so bezeichnete Griffelkunst fordert. Die Beispiele, die Gurlitt als vom 'Zolaschen Realismus' beeinflußt darstellt, sind Radierungen, seine Beispiele reiner Kunst, die er in dem Artikel vorstellt, Gemälde und Plastiken. Somit ist die von Gurlitt dargestellte Entwicklung im Werk des Künstlers selbst kaum angelegt.

In 'Malerei und Zeichnung' entwickelte Klinger u.a. sein Verhältnis zur Naturwirklichkeit. Für ihn hatten die verschiedenen Kategorien von Kunstwerken eine eigene Ästhetik. Zur Themenwahl der Bildmalerei, die die eigentliche Aufgabe der Malerei sein sollte, schrieb er: "Es ist für die bildliche Darstellung darum wesentlich, Zuthaten überphantastischer, allegorischer oder novellistischer Art zu vermeiden, die den Geist des Beschauers zu über das Bild hinausliegenden Spekulationen führen. Jene sich selbst genügende Ruhe, die die Höhe des Kunstwerkes bezeichnet, ist es, die uns zu den Werken aller Bild-Meister zieht. Sie ist nur durch die Vollendung der Darstellung in Formen, in Farbe, im Ausdruck und Gesamtstimmung zu erreichen. Die Phantastik, die im

Bilde angestrebt werden kann, muß derart sein, dass nie jene vier Bedingungen gestört werden, dass selbst, wo zu Umbildungen der Natur gegriffen wird, immer der Eindruck der Lebensfähigkeit und des Folgerichtigen auch im Ungewöhnlichen festgehalten ist." (41) Klinger entwickelt hier ein dialektisches Natur-Kunst-Verhältnis. Er geht in seinen Werken von dem Vorbild Natur aus, das innerhalb des Gemäldes vom Künstler, unter Beachtung formaler Forderungen zu einem Gesamtbild verarbeitet wird, das sowohl dem Eindruck von Natur als auch der Harmonie des Bildganzen entspricht. Dabei ist das Kunstwerk in sich abgeschlossen. Er führte hierzu unter Bezugnahme auf sein Gemälde 'Blaue Stunde' (1890) (Abb. 37) aus: "Ein ruhender menschlicher Körper, an dem das Licht in irgend einem Sinne hingleitet, in dem nur Ruhe und keinerlei Gemütsbewegung ausgedrückt sein soll, ist, vollendet gemalt, schon ein Bild, ein Kunstwerk. Die 'Idee' liegt für den Künstler in der der Stellung des Körpers entsprechenden Formentwicklung, in seinem Verhältnis zum Raum, in seinen Farbenkombinationen, und es ist ihm völlig gleichgültig, ob dies Endymion oder Peter ist." (42)

Dieser Vorstellung von reiner Malerei entspricht die Rezeption der Gemälde von Klinger in dem von Gurlitt verfaßten Artikel. Zur 'Blauen Stunde' (Abb. 37) schreibt er:

"Da ist die 'Blaue Stunde', Drei Menschenkörper! Ein Mädchen steht, sich müde dehnend, eine liegt in kühner Verkürzung, ein Jüngling sitzt hockend da. Was will man mehr? Ein Bild in voller Deutlichkeit des Ausdrucks, kein gemaltes Abenteuer, ein einfacher malerischer Gedanke. ... Keine Komposition! Darin liegt nicht ein Vorwurf, aber eine Eigenart Klingers ist damit angedeutet. Es gibt eine Anzahl von Künstlern, welche in Italien sich die gleiche Eigenschaft erworben: Marées, Stauffer-Bern, Hildebrand, Pidoll, Volkmann gehören dazu. In der Absicht, vor allem den Raum im Bilde darzustellen, kamen sie zu einer bestimmten, einfachsten Anordnung der Figuren, nämlich der, welche die Natur selbst in der Regel bietet. Ein Stück wagrechten Fußbodens, parallel mit ihr einen wagrechten Horizont; davor die lotrecht stehende Gestalt. Das scheint sehr einfach, aber es ist diese Natur-anordnung seit Jahrhunderten der Kunst entfremdet." (43)

Gurlitt übernimmt in der Besprechung des Bildes Klingers Vorstellung von der 'Idee' des Gemäldes. Er führt darüber hinausgehend an, daß diese Darstellungsweise des menschlichen Körpers die Natur selbst zum Vorbild genommen hat. Dieses Vorbild wird zu einer Bildrealität verarbeitet, die auf das Bild beschränkt bleiben soll, d.h. nur durch sich und keine andere Idee ihre Wirkung erfährt. Gurlitts Bildbesprechung bleibt formimmanent. Im Gegensatz jedoch zu Springers Kritiken thematisiert sie das ästhetische Erlebnis, das durch das Bild vermittelt wird und Teil der Bildwirklichkeit ist. Gurlitt trägt damit nicht nur der Vorstellung einer reinen, auf sich beschränkten Kunst Rechnung, er antizipiert damit Positionen der Ästhetik und der experimentellen Psychologie, die das Erlebnis der optischen Wahrnehmung problematisiert haben. (44)

Gurlitt stellte in seinen Kritiken keine Verbindung zur gesellschaftlichen Realität dar. Hierin unterscheidet er sich von Haack, der in seiner Besprechung von Klingers Malerei in dieser die Inhalte der Zeit symbolisch ausgedrückt sah. Er formulierte:

"Klinger ist ohne Kommentar nicht vollständig zu verstehen. Das ist für das Kind des 19. Jahrhunderts charakteristisch. Wenn er sich auch in keine bestimmte Schule oder Richtung einzwängen läßt, so spricht er doch wie kein anderer den Inhalt der Jetztzeit in künstlerischen Formen aus und bildet so das deutsche Gegenstück zu Zola, Ibsen und Tolstoi. .... Seine Kulturmenschen mit der zarten, blassen Hautfarbe haben sich gerade wie diejenigen Ludwigs von Hofmann erst ausgezogen, ehe sie sich vor unseren überraschten Blicken zeigten. Und doch darf man auch in diesen Figuren nicht bloße Aktstudien wähnen. Der durch Krankheit geschwächte, durch Laster zu Boden gedrückte, von tausend Banden eingeengte Mensch unserer Zeit sehnt sich nach der Freiheit der ursprünglichen Natur. Es ist dies eine Empfindung, welche bis auf Rousseau zurückgeht und welche sich heute nur noch intensiver wie vor 100 Jahren auf den verschiedenen Gebieten geltend macht. Auf dem Gebiete der Politik im Sozialismus, welcher aller Erfahrung spottet und jeglichen festen Bodens unter den Füßen entbehrt. Auf dem Gebiet der Medizin in dem kindlichen Bestreben der Naturheilärzte, die unendlich mannigfaltige Natur in einige wenige Formeln zu zwängen. Nur in der bildenden Kunst hat diese Empfindung ihrem ganzen Charakter nach einen großen, schönen und abgeklärten Ausdruck finden können. In den rührenden Gestalten

Hofmanns und noch viel mehr in denen Klingers spiegelt sich das heiße Sehnen des der Natur fernen Kulturmenschen nach Wiesenduft und Tannenschatten wieder. Wenn man den Unterschied, welchen Schiller zwischen naiver und sentimentaler 'Dichtung' macht, auf die bildende Kunst anwenden darf, so ist Böcklin naiv und Klinger sentimental." (45)

Vergleichen wir Gurlitts Artikel über Klinger mit dem von Haack über Böcklin und Klinger, so ist zu konstatieren, daß beide davon ausgehen, daß der Künstler in seinem Werk aufgrund subjektiver Leistung das Naturvorbild überwindet und eine eigene Bildrealität schafft, die nach Gurlitts Auffassung auf die Kust beschränkt ist, nach Haacks Auffassung sich symbolisch auf die gegebene Wirklichkeit bezieht. Der Betrachter kann in beiden Fällen das Werk nicht durch reine Anschauung erschließen, sondern muß es durch sinnliches Nachempfinden entschlüsseln. Wird die Darstellung symbolisch aufgefaßt, so verläuft die Wahrnehmung assoziativ. Sie unterscheidet sich von der Entschlüsselung mythologischer oder allegorischer Darstellungen dadurch, daß sie nicht aufgrund intellektueller Aneignung lesbar wird, sondern auf der Basis des sinnlichen Nachempfindens. Die auf die Kunst beschränkte Bildrealität thematisiert die menschliche Wahrnehmung; das sinnliche Nachempfinden soll auf das ästhetische Erlebnis beschränkt bleiben. Beide Positionen im Vergleich sind repräsentativ für die Problematik der Rezeption autonomer Kunst, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in einer kaum noch zu überwindenden Gegensätzlichkeit manifestiert.

Beispielhaft deutlich wird dies an dem sogenannten Liebermann - Thode Konflikt. Der Anstoß zu dieser Auseinandersetzung zwischen dem Heidelberger Kunstgeschichtsprofessor Henry Thode und dem Vorsitzenden der Berliner Sezession Max Liebermann ist eine Schrift von Julius Meier-Graefe mit dem Titel 'Der Fall Böcklin'.[46] Meier-Graefe, der in Anlehnung an Friedrich Nietzsches 'Der Fall Wagner' [47] nicht Böcklins Person und Kunst kritisieren wollte, sondern die ungerechtfertigte Verehrung - da nicht an der Persönlichkeit, sondern am Erfolg orientiert - als Ausdruck der allgmeinen Situation der Kunst im Wilhelminischen Deutschland ansah, stieß auf heftigen Protest derjenigen Kreise,

die gerade in Böcklins Kunst die Wirklichkeit treffend geschildert sahen und sich mit dem Verständnis einer nur an Formen- und Farbenharmonien orientierten Kunst schwer taten. Da diese Auseinandersetzung erst zu einem späteren Zeitpunkt als dem hier behandelten stattfand, mag der Verweis hier an dieser Stelle genügen. (48)

Die Interpretation der Darstellung autonomer Kunst als symbolische Verarbeitung der gesellschaftlichen Wirklichkeit erhält im allgemeinen eine realitätsverklärende Position. Ein extremes Beispiel dieser Auffassung sind die Beiträge von Georg Fuchs, der sich der Philosophie von Arthur Schopenhauer und Friedrich Nietzsche verpflichtet fühlt. (49) Im 11. Jahrgang der Zeitschrift 'Kunst für Alle' erschien eine dreiteilige Abhandlung von ihm: 'Friedrich Nietzsche und die bildende Kunst'. (50) Wie ein Jahr zuvor Cornelius Gurlitts Artikel über Klinger erschien auch dieser Essay in den vom Absatz her günstigen Vorweihnachtsnummern.

Fuchs stellte im I. Teil der Schrift, die im wesentlichen aus einer Aneinanderreihung von Nietzschezitaten bestand, diesen als den Theoretiker der neuen Kunst vor. Im II. Teil entwickelte er, daß durch den Einsatz von Kunstmitteln, die die Wahrnehmung auf das Wesentliche beschränken, der Kunst erkenntnistheoretische Bedeutung zukomme. (51) Dem Stileklektizismus, der in Deutschland seiner Meinung nach damals praktiziert wurde, stellte er den Naturalismus gegenüber. (52) Was er unter Naturalismus verstand, exemplifizierte er unter Bezugnahme auf Jakob Burckhardt:

"Burckhardt hat mit bewundernswürdigem Scharfblick erkannt, daß der hohe Reiz, der gewaltige Schauer der Erhabenheit, welchen gewisse venetianische Bauten trotz ihrer wenig ästhetischen, in den Massen primitiv-unharmonischen, fast barbarischen Architektur (z.B. San Marco, S. Maria de' Miracoli, die Scuola di San Marco u.a.) auf uns ausüben, lediglich auf einer Ideenassociation beruhen, durch welche wir diese Werke mit den herrlichen Geschlechtern adliger schöner Menschen in Verbindung bringen, welche durch Jahrhunderte zwischen ihnen die königlichen Kunstwerke ihres L e b e n s vollbrachten." (53)

Diese Vorstellung der Wahrnehmung von Natur und Wirklichkeit hatte Fuchs in einem 1894 erschienenen Artikel über die Kunst der Zukunft ausgeführt:

"Wir kennen keine andere Realität, als die Vorstellung, und in der Ästhetik keine andere Realität, als die vom Geiste beherrschte Vorstellung, die individuelle Umdeutung der Welt. Das Kunstwerk ist das Symbol dieser im schöpferischen Genius allein lebenden, idealen Welt, der Stoff ist in der Kunst überhaupt nicht vorhanden." (54)

Für Fuchs existiert die Welt, ganz im Sinne Schopenhauers, als Vorstellung, nur der Künstler als schöpferischer Genius vermag sie in ihrer Schönheit zu erfassen. Fuchs nennt in beiden zitierten Artikeln Künstler, deren Arbeiten er als genial in diesem Sinne einschätzt. Im I. Teil seiner Abhandlung über Nietzsche und die Kunst sind es Böcklin, Bastien-Lepage und Dagnan-Bouveret,(55) Künstler, in deren Werken das Bildthema eine dominierende Rolle spielt. Im III. Teil des Essays bezeichnet er Max Klinger als Künstler im Sinne Nietzsches, der in seinen Arbeiten eine andere Auffassung als die Zuerstgenannten vertritt.(56) In seinem Ausblick auf die Kunst der Zukunft nennt er als 'leuchtendste Beispiele' nacheinander Böcklin, Puvis de Chavannes, Whistler, Dagnan-Bouveret, Guthrie, Albert Keller, Thoma, v. Uhde, Liebermann, Klinger, Samberger, Heim, Leopold v. Kalckreuth, v. Stuck, v. Hofmann und Khnopf.(57) Diese Auflistung sehr verschiedenartig arbeitender Künstler dokumentiert eine kunsttheoretische Konzeptionslosigkeit, die, eine tatsächliche Auseinandersetzung mit den Künstlern vernachlässigend, die Rezeption von Kunstwerken zum Vehikel eigener Interessen macht. Hinsichtlich der Kunstwerke selbst stellt sich die Frage, die hier nicht weiter verfolgt werden soll, ob sie tatsächlich in ihrer Auffassung so offen sind, daß sie beliebigen Interpretationen angepaßt werden können.

Die Wahrnehmung der Wirklichkeit in der künstlerischen Verarbeitung wird in diesem Ansatz dazu verwandt, darauf hinzuweisen, daß nicht die

reine Erscheinung realitätserfassend ist, sondern daß die sinnliche Empfindung erst Realität schafft. Damit kann die erkenntnistheoretische Funktion, die der Kunst hier zuerkannt wird, wirklichkeitsverklärend eingesetzt werden. Eine derartige Rezeptionshaltung verhält sich - wie ich im Kapitel 'Nationalempfinden' ausgeführt habe - affirmativ zur bestehenden Gesellschaft.

Die Verwendung des Begriffs Naturalismus reduziert diesen hier auf das künstlerische Stilmittel der rein durch Anschauung gewonnenen Abbildung von materiell vorhandenen Gegenständen. Bestimmte Bildelemente, die durch reine Anschauung vom Betrachter als der vorhandenen Natur entnommen erkannt werden können, ermöglichen eine Bezugnahme auf die existierende Gesellschaft. Bildthemen bei Hans Thoma etwa, die von den Rezensenten unabhängig von der tatsächlichen Intention des Künstlers im Sinne einer harmonisierenden Auffassung der Gesellschaft interpretiert werden können, führen daher zu seiner Wertschätzung. Gesellschaft wird nicht in ihrer historischen Bedingtheit erkannt, ja, die ahistorische Gesellschaftsauffassung wird geradezu Voraussetzung künstlerischer Wertschätzung. Auf diesen Zusammenhang wurde bereits im Kapitel 'Nationalempfinden' hingewiesen.

Dieser Ansatz in der Kritik stellt das Bildthema stärker in den Vordergrund der Malerei. Die Entwicklung einer individuellen künstlerischen Auffassung, die die eigene Verarbeitung des Naturvorbildes zum Ausdruck bringt und dieses in eine Bildharmonie zu bringen sucht, wird dazu benutzt, das Ausblenden gesellschaftlicher Widersprüche zur künstlerischen Norm zu erheben. Damit werden die Kunstwerke, die aufgrund ihres Themas eine derartige Position zulassen, wieder in einen Zusammenhang gebracht, der ihnen zunächst äußerlich und nicht vom Künstler selbst intendiert ist. In der Diskussion, die unter diesem Gesichtspunkt geführt wird, spielt daher die Auseinandersetzung um das Bildthema eine große Rolle.

Fällt es leicht, in der oben skizzierten Position die Aufwertung der subjektiven sinnlichen Erfahrung der Natur bei der Entstehung des Kunst-

werkes im Dienste einer affirmativen Haltung zur bestehenden Gesellschaft zu erkennen, so ist die Bewertung der formimmanenten Kunstkritik nicht so einfach.

Auf den ersten Blick scheint es durchaus folgerichtig, in einer autonom verstandenen Kunst keine gesellschaftlichen Bezüge entdecken zu wollen. Andererseits erkennen die Vertreter dieses Ansatzes, daß der Künstler von der existierenden Natur ausgeht, das Kunstwerk eine Verarbeitung des Vorbildes Natur zeigt. In der Verarbeitung wird eine Bildharmonie angestrebt, die das Kunstwerk als in sich abgeschlossenes Ganzes präsentiert. Dabei gelangen Karl Voll und Cornelius Gurlitt [58], die diese Position in der 'Kunst für Alle' vertreten, zu einer Kritik des 'reinen Naturalismus', in dem sie ein bloßes Abschildern der Natur, nicht aber ein Erkennen und Verarbeiten der Wirklichkeit sehen. Sie stellen in ihren Rezensionen Forderungen hinsichtlich der Umsetzung des Naturvorbildes im Kunstwerk, die in ihrer programmatischen Formulierung einen originären Beitrag zur Realismusdiskussion darstellen.

2.1.2.1. Conrad Fiedlers Naturalismusinterpretation und ihre Rezeption in den 90er Jahren

Die Gegenüberstellung eines einfachen Naturalismus und einer die erfahrbare Wirklichkeit verarbeitenden Kunst findet sich bereits in einer Schrift von Conrad Fiedler (23.9.1841-3.6.1895) [59], die 1881 erstmals eröffentlicht wurde. Inwieweit seine Position, die er in 'Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit' vertrat, direkt von Voll und Gurlitt übernommen wurde, oder ob diese unabhängig von ihm nur zeitlich später ihre Auffassung entwickelten, die dann inhaltlich mit der von Fiedler identisch ist, läßt sich nicht nachweisen. [60]

Eine direkte Auseinandersetzung mit Fiedlers kunsttheoretischen Positionen innerhalb der Zeitschrift 'Kunst für Alle' fand nicht statt. [61]

Gurlitt ging in seinem erstmals 1899 erschienenen Buch 'Die Deutsche

Kunst des 19. Jahrhunderts. Ihre Ziele und Taten, Berlin 1899' [62] auf Fiedler ein. Im Zusammenhang mit der Herausbildung eines Realismus in Deutschland zitierte er ausführlich aus 'Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit' [63], um dann zu konstatieren: "Als Fiedler in dieser Weise den Realismus schilderte, hatte in München, wo er lebte, schon ein anderer Einfluß auf die jungen Geister gewonnen, der Berliner Max Liebermann." [64] Offensichtlich schätzte also Gurlitt Fiedlers publizistischen Einfluß als gering ein.

Auch wenn dieses Urteil zutreffen sollte, erübrigt sich eine genauere Analyse der Fiedler'schen Schriften keinesfalls, denn sie repräsentiert meines Erachtens einen aktuellen theoretischen Hintergrund, vor dem nachfolgende Kritiker - bewußt oder unbewußt - agieren.

Conrad Fiedler hat in seiner Schrift eine grundlegende Kritik am Naturalismus entwickelt. Er arbeitete heraus, daß die Erscheinung des Naturalismus sich folgerichtig aus der vorgegebenen Stellung der Kunst in der Gesellschaft ergebe und ihre Berechtigung habe. Das Wahrheitsstreben der Naturalisten bewertete er positiv, indem er es als ein Sich-Befreien aus den Fesseln der Unmündigkeit auffaßte: "Das neue in der Doktrin des modernen Naturalismus, das, was dieselbe von allen früheren Theorien unterscheidet, besteht darin, daß sich durch sie der Streit um das Wesen der Kunst auf einen höheren Standpunkt verlegt findet. Denn der Widerspruch jener Neuerer richtet sich nicht gegen bestimmte Forderungen der Ästhetik, sondern gegen die Voraussetzung selbst, unter der es überhaupt möglich geworden ist, die künstlerische Tätigkeit bestimmten Forderungen zu unterwerfen." [65] Das Verdienst des Naturalismus liegt nach Fiedler in seiner emanzipatorischen Funktion, die in Kant'scher Diktion gewürdigt wird: "Hier zeigt sich nun die eigentliche Bedeutung der naturalistischen Bewegung. In ihr vollzieht sich die Emanzipation der Kunst aus der Bevormundung durch eine fremde Autorität. Indem sie rücksichtslos mit den alten idealischen Anschauungen bricht, macht sie allen Streit der Ästhetik müßig, alle Forderungen der Ästhetik gegenstandslos. ... In der radikalen naturalistischen Richtung tritt die

künstlerische Tätigkeit in die große geistige Bewegung ein, die eine neue Welt von einer alten auf immer trennen zu wollen scheint. In dieser verläßt sie das Reich der Einbildungen und Träume und fordert ihren Platz auf dem festen Boden der Wirklichkeit. Sie will nicht mehr Mittel sein für fremde Zwecke, sie will von jedem Zwang befreit sein; ihre ganze Vergangenheit erscheint ihr wie mit Fesseln belastet und von allerhand Schranken eingeengt."(66) Die gesellschaftlich-politischen Triebkräfte der 'Zwänge und Fesseln' bleiben bei Fiedler anonym, so daß die emanzipatorische Rolle des Naturalismus nicht in ihrem konkret historischen Kontext sichtbar wird. Diese ahistorische Betrachtungsweise deutet darauf hin, daß die Ausführungen Fiedlers sich darauf konzentrieren, den Naturalismus hinsichtlich einer adäquaten Darstellung gesellschaftlicher Wirklichkeit im allgemeinen zu untersuchen. Er entwickelt in der nun folgenden Kritik den Vorwurf eines positivistischen Weltbildes, das ein reines Abschildern der materiell erkennbaren Umwelt anstrebe. Indem die Naturalisten die Subjekt-Objekt-Dialektik nicht problematisierten, müsse ihr Begriff von Wirklichkeit begrenzt bleiben. Ihr Fehler sei es, zu glauben, daß Wirklichkeit nur objektiv faßbar sei. Fiedler schreibt hierzu: "Abgesehen davon, daß sie (die naturalistische Kunst, Anmerkung B. P.) die Kunst unter ein neues Joch beugt, gelingt es ihr nicht einmal, sich der alten Fesseln zu entledigen. Die unveränderte Grundlage der gesamten Entwicklung, welche die Auffassung der künstlerischen Tätigkeit durchlaufen hat, ist jener Dualismus, in dem der künstlerisch begabte Mensch und die gegebene Wirklichkeit gegenübergestellt werden. ... So mannigfaltig sie sein mögen, so lassen sie sich unter die beiden großen Gesichtspunkte der nachahmenden Darstellung und der Umgestaltung der Wirklichkeit bringen. Die Bedeutung der Kunst liegt dann ganz folgerichtig in einem Zwecke und ihre Entwicklung ist nichts anderes als die allmähliche Verwirklichung einer gegebenen Aufgabe. Jene Schule, die sich ein so weltstürmendes Ansehen gibt, richtet ihren Widerspruch doch nicht gegen jene wesentliche Voraussetzung; sie akzeptiert die Gegenüberstellung von Künstler und Wirklichkeit, sie tritt auf die Seite derer, die in der Darstellung der Wirklichkeit, nicht in der Umgestaltung der-

selben das Wesen der künstlerischen Tätigkeit sehen; sie verlegt die Bedeutung der Kunst in einen Zweck und erwartet von ihr die Lösung einer Aufgabe. So erscheint die ganze Neuerung doch nur als Variation über das alte Thema. Stand die Kunst sonst im Dienste der Schönheit und des Ideals, so steht sie nun unter der viel höheren Botmäßigkeit der Wirklichkeit." (67) Fiedler setzt diesem vorgeblichen Realismus, wie er ihn nennt, den wahren künstlerischen Realismus entgegen, der eine bewußt subjektive Aneignung der Wirklichkeit darstellt. Dieser sei im Gegensatz zum nachahmenden und idealisierenden Prinzip die als Resultat einer dialektischen Auseinandersetzung gewonnene künstlerische Produktion von Wirklichkeit.

Fiedlers Schrift läßt die Entwicklung von zwei verschiedenen Konsequenzen zu. Er trifft die durchaus richtige Feststellung, daß die auf reine Abbildung beschränkte Erfassung der Wirklichkeit von einem statischen Weltbild ausgeht, das den Menschen als wahrnehmendes Subjekt unberücksichtigt läßt. Die Wirklichkeit erstarrt so zu einer unveränderbaren Form, die eine menschliche Gestaltung ausschließt. (68) Die formale Anwendung dialektischen Denkens könnte damit zum Ausgangspunkt eines gesellschaftskritischen Realismus werden, der durch Erkenntnis zur Veränderung der Wirklichkeit führt.

Andererseits beinhaltet die Schrift eine Passage, in der Fiedler die Anlehnung an die erfaßbare Wirklichkeit als an sich beengend bezeichnet. Hier heißt es: "Muß es nicht jeder fühlen, der jenen modernen naturalistischen Leistungen einige Aufmerksamkeit zuwendet, daß die prätendierte Erlösung der Kunst in die Freiheit von Natur und Leben nur ein falsches Vorgeben ist, und daß jene Leistungen, wie sie unter dem Druck und in der Enge der Wirklichkeit entstanden sind, nun diesen Druck und diese Enge dem Menschen erst recht fühlbar machen? Hat man nicht den Eindruck, als ob in solcher Kunst die Wirklichkeit, die zwar dem Wollen und Tun der Menschen feste Schranken setzt, der Betrachtung aber ein wenig wechselndes und flüchtiges Spiel bleibt, nun auch für die Betrachtung zu unveränderlichen Form erstarrte und

sich wie ein lastender Alp auf Sinn und Geist legte?" [69] Die Intention, die dieser Äußerung zugrunde liegt, ist nicht eindeutig. Man kann daraus durchaus die Meinung ableiten, daß der Naturalismus durch seine Wirklichkeitsauffassung dem Menschen die Realität erst richtig deutlich mache, dies aber nicht die Aufgabe der Kunst sei. Wenn aber die Wirklichkeit selbst Ursache für die von Fiedler beschriebene negative Wirkung naturalistischer Kunst ist, und er, um diese Wirkung zu vermeiden, eine selektive Wahrnehmung der Natur fordert, erteilt er der Kunst eine Funktionszuweisung, die eindeutig gesellschaftsaffirmativ ist. Fiedlers Ausspruch, daß die Kunst nichts anderes sei "als eines der Mittel, durch die der Mensch allererst die Wirklichkeit gewinnt " [70], bleibt ohne klare Inhaltsbestimmung, solange der Begriff von Wirklichkeit nicht historisch vermittelt und mit Qualitätsmerkmalen belegt ist.

Es erhebt sich die Frage, ob nicht mit dieser Kritik am Naturalismus ein Popanz aufgebaut wird, der in der von Fiedler beschriebenen Form gar nicht existiert. Denn Fiedler entwickelt seine Positionen in dieser Schrift nicht in Auseinandersetzung mit dem konkreten Gegenstand. Er nennt zu Beginn Flaubert, Zola und Courbet als Vertreter der 'naturalistischen Schule', führt aber seine Kritik nicht an Werkbeispielen der Genannten aus. Gerade das Beispiel Courbet, der nicht rein abbildend, sondern bewußt wirklichkeitsverarbeitend und subjektiv wertend arbeitet, läßt Fiedlers Kritik am Naturalismus fragwürdig erscheinen. Bilden 'die Naturalisten' tatsächlich die Wirklichkeit nur ab, ohne dabei die subjektive Wahrnehmung mit malerischen Mitteln zum Ausdruck zu bringen? [71] Im Kapitel 'Pleinair' habe ich aufgezeigt, daß die Befürworter einer Überwindung der normativen Ästhetik, durch die sie eine Scheinobjektivität manifestiert sahen, gerade in der Erkennbarkeit der künstlerischen Handschrift im Naturalismus die Forderung nach Kenntlichmachung der subjektiven Wahrnehmung ausgedrückt fanden. Steht zwar in vielen Werken noch die Abschilderung der Natur im Vordergrund, so wäre doch gerade sie als Ausgangspunkt für die Weiterentwicklung der Subjekt-Objekt-Dialektik anzusehen und nicht grundsätzlich in Frage zu stellen.

Geht es Fiedler letzten Endes darum, eine Malerei zu kritisieren, die durch das Darstellen der erfaßbaren Wirklichkeit auch mit abbildenden Mitteln eine Kritik an den gesellschaftlichen Zuständen auslösen kann? Das Fehlen von konkreten Beispielen läßt die Frage nach der tatsächlichen Intention der Kritik an der Abbildung der erfaßbaren Wirklichkeit offen.

Im Gegensatz zu Fiedler mußten die Kritiker, die in der 'Kunst für Alle' Ausstellungen besprachen, auf die dort ausgestellten Werke eingehen. Ihre Kritik entwickelte sich also am konkreten Beispiel. Hier stößt man durchaus auf Äußerungen, die eine nur beschränkte Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit fordern, um die Harmonie des Kunstwerkes nicht durch die Darstellung gesellschaftskritischer Themen gestört zu sehen.

In einer Bildbesprechung von Karl Voll über eine Tafel des Triptychons von Leopold von Kalckreuth 'Unser Leben währt 70 Jahre' (1898) (Abb. 38) [72] heißt es:

"Von Graf Kalckreuth sehen wir zwei Teile eines Triptychons 'Unser Leben währet 70 Jahre'. Es ist ein trauriger Spruch, der vom menschlichen Leben wenig mehr zu sagen weiß, als daß es arbeitsreich und voller Plagen ist. Dementsprechend hat Kalckreuth auf dem hier ausgestellten Mittelbild eine alte Frau dargestellt, die müd' und einsam vor ihrem Häuschen sitzt. Sie legt die Hände in den Schoß; weit vorn übergebeugt, denkt sie resigniert vergangener Zeiten, wo sie jung und glücklich gewesen ist. Das Gemälde zeigt die bekannten Vorzüge Kalckreuths. Es ist stimmungsvoll und ist talentvoll durchgeführt. Aber in reine, freie Empfindung versetzt es nicht. Die alte Frau ist gar zu häßlich und ist trotz der guten Ausführung doch nicht so brillant gemalt, daß wir das unerfreuliche Motiv darüber vergessen oder entschuldigen (Unterstreichung B. P.)." [73]

Voll kritisiert das Gemälde nicht aufgrund der Ausführung, sondern aufgrund des Motives, das dem 'Aufkommen reiner, freier Empfindung' entgegensteht. Diese damit geäußerte Forderung der Beschränkung der Motivwahl bedeutet aber nichts anderes, als daß in der Bildrealität nur

eine bewußt gefilterte Wirklichkeit zum Ausdruck kommen kann. Dabei wird der erkenntnistheoretische Aspekt von Kunst eingeengt.

In einem anderen Zusammenhang erhob übrigens auch Max Klinger die Forderung nach Aussparung der 'dunklen Seiten des Lebens' aus der Malerei. In 'Malerei und Zeichnung' heißt es: "Die gleichzeitige Beschäftigung unserer Phantasie bei Gewahrwerden des an und für sich Widerwärtigen, das Verhindern seiner Alleinwirkung ist also das wesentliche Moment, dieses künstlerisch darstellbar zu machen. Solche Momente besitzt nur die Zeichnung, indem sie z.B. der Farbe entbehrt, eines der unerlässlichen Teile des Gesamteindrucks, den die Natur auf uns macht." (74) Beide Formen der Darstellung, sowohl die malerische wie die graphische, sollten demnach eines Teils der Wirklichkeit entbehren - eine Forderung, die Klinger aus der künstlerischen Aufgabe selbst entwickelte. Diese Trennung von Malerei und Graphik ist für die Diskussion einer Funktionsbestimmung der Kunst im ausgehenden 19. Jahrhundert nicht uninteressant.

Voll orientierte sich am Kantschen Begriff des Schönen, das nur durch das ästhetische Geschmacksurteil, das rein subjektiv ist, erfahren werden kann und ohne Erkenntnisinteresse ist. (75) Seine Forderung beschrieb eine Betrachterrolle, die das Subjekt völlig undialektisch seines gesellschaftlichen Seins entäußerte. Diese Beschneidung, die auch bei Gurlitt festzustellen ist, dokumentierte sich in der Forderung nach einer harmonischen, stimmigen Bildrealität, die zwar in Auseinandersetzung mit der Realität, jedoch nur rein subjektiv und nicht unter Berücksichtigung ihres historischen und gesellschaftlichen Entwicklungsstandes erfolgte. Das 'einsame Versenken' des Betrachters entsprach dieser Auffassung.

Der platte Naturalismus wurde kritisiert, weil er aufgrund seines abbildenden Charakters nicht interesselos war, sondern sich aus dem Inhalt der Werke Erkenntnisse über die Realität ableiten ließen. Damit erhielten die naturalistischen Werke ex negativo eine erkenntnistheoretische Bedeutung.

Indem die hier durch Voll und Gurlitt vertretene Position auf inhaltliche Momente bei der Besprechung weitgehend verzichtete und formale Kriterien im Bild in den Vordergrund stellte, wurde der Künstler durch das Schaffen des Kunstwerks auch zum Former der Realität. Diese Auffassung stellte man dem Naturalismus entgegen, dessen Orientierung an der Vorstellung einer objektiv vorhandenen Realität von dieser Position ausgehend als 'unkünstlerisch' bezeichnet wurde. Franz Verspohl schreibt hierzu: "Gerade in dem Moment, wo der Versuch gemacht wird, den Nachweis der Fundierung der Kunst in gesellschaftlichen Interessen zu erbringen und der 'stillschweigenden' Operationalisierung der Kunst eine bewußte Funktionalisierung der Kunst entgegenzustellen, setzt jene bürgerliche Rechtfertigung der 'reinen Kunst' ein, nach der sich Kunst angeblich allen gesellschaftlichen Interessen entzieht, d.h. letzten Endes überparteilich sei und mit Klassengegensätzen nichts zu tun habe. In diesem Moment kehrt die bürgerliche Kunsttheorie jene kantische Formel des 'interesselosen Wohlgefallens' hervor, um sie gegen den Begriff der 'Tendenz' einzusetzen." (76)

Der Aufwertung der subjektiven Wahrnehmung liegt auch in diesem Ansatz ein affirmatives Verhältnis zur bestehenden Gesellschaft zugrunde. Nicht subjektive Erkenntnis, sondern subjektives Nachempfinden einer in sich harmonischen Bildrealität, die nicht in einen gesellschaftlichen Zusammenhang gebracht wird, soll durch das Kunstwerk ermöglicht werden. Die Reduktion des Naturalismus auf seine abbildende Funktion verkennt zudem die auch in naturalistischer Malerei vorhandene Subjekt-Objekt-Dynamik, was letztendlich zu einer verfälschenden Naturalismusdarstellung führt.

Zusammenfassung: Das Bild von Naturalismus

Die Untersuchung der Jahrgänge 1 - 15 (1885 - 1900) der Zeitschrift 'Kunst für Alle' ergibt ein sich wandelndes Bild von Naturalismus.

Mit Naturalismus wurde in den 80er und zu Beginn der 90er Jahre diejenige Malerei bezeichnet, die eine objektiv vorhandene Realität voraussetzte und diese in der Sicht des Künstlers unter freier Verwendung der Kunstmittel darstellte. Diese Auffassung fand nach Meinung der Zeitgenossen ihren Ausdruck in der Pleinairmalerei.

Bis zu Beginn der 90er Jahre wurde eine solche Malerei, die den Ansprüchen einer normativen Ästhetik, die auf eine Bestätigung bürgerlicher Ideale orientiert war, nicht entsprach, als Nicht-Kunst abgelehnt. Nicht die Themenwahl, der Motive aus dem Alltag zugrunde lagen, sondern die Ausführung des gewählten Themas stießen auf Ablehnung. Sie galt als Zeichen mangelnden künstlerischen Könnens. Die ungeglättete, pastose Malweise, die flüchtige Wiedergabe von Gegenständen, die so nicht mehr klar erkennbar sind, die Grautonigkeit der Bilder galten als Indiz dafür, daß die Darstellungen nicht ein tatsächliches Abbild der Wirklichkeit, sondern eine persönliche Sicht der Realität zeigten.

Ein Vertreter dieser Auffassung war der Herausgeber der Zeitschrift, Friedrich Pecht.

Für Jaro Springer bildeten diese genannten Kriterien die Grundlage für seine Einschätzung, im Naturalismus die Anfänge einer völlig neuen Kunstauffassung zu sehen, die er als Fortschritt wertete. Die Darstellung der optisch erfahrbaren Wirklichkeit stellte für ihn die Überwindung einer theaterhaft inszenierten Scheinrealität dar, die die Kunst anderen Interessen unterordnete. Springer problematisierte nicht das Verhältnis von objektiver Realität und Bildrealität. Seine Forderung nach Darstellung der optisch erfahrbaren Wirklichkeit und gleichzeitige Wertschätzung des freien Gebrauchs der Kunstmittel

zeigt, daß er in seinen Betrachtungen von einem Subjekt-Objekt-Verhältnis ausging, das das Erfassen der Natur auf ein Abbilden der dem Auge erfaßbaren Umwelt begrenzte. Der Kunst, die sinnliche Erfahrung über optisches Wahrnehmen hinausgehend zum Thema machte, konnte er kein Verständnis entgegen bringen. So war auch sein Begriff von Naturalismus auf jene Malerei beschränkt, die die subjektive optische Wahrnehmung zum Thema hatte.

Springers Rezensionen der Berliner Ausstellungen zu Beginn der 90er Jahre leiteten eine insgesamt positive Rezeption des Naturalismus durch die Kritiker der Zeitschrift ein. Aufgrund der mangelnden Auseinandersetzung mit der durch die subjektive Verarbeitung einer als erfaßbar angesehenen objektiven Realität zum Ausdruck gebrachten dialektischen Naturaneignung erfuhr Naturalismus jedoch Ausdeutungen, die sich auf formale Aspekte konzentrierten und einander zu widersprechen scheinen:

1. Die Abbildung der Umwelt, so wie der Einzelne sie sah, wurde als authentisch aufgefaßt.
   Der formale Aspekt der naturabbildenden Bildelemente diente dazu, in den Kritiken eine affirmative Haltung zur bestehenden Gesellschaft zu unterstellen.
   Eine derartige Position findet sich bei Hans-Eduard von Berlepsch, Paul Schultze-Naumburg, Georg Voß, sowie in der Uhde-Rezeption von Friedrich Pecht.
2. Der freie Gebrauch der Kunstmittel galt als Ausdruck der subjektiven Verarbeitung des Naturvorbildes.
   Nicht dem Thema, sondern der Gesamtwirkung des Eindrucks galt das Interesse dieser Auffassung, die eine reine, von übergeordneten Interessen losgelöste Kunst forderte.
   Diese Betrachtungsweise findet sich in den Artikeln, die eine Einschätzung der Sezessionsbewegung geben.

Ab Mitte der 90er Jahre gewann die subjektive Wahrnehmung der Realität durch den Künstler in den Kritiken an Bedeutung. Ein 'platter Naturalismus', womit ein imitatives Abschildern der optisch erfahrbaren Realität gemeint war, wurde einer künstlerischen Verarbeitung von Wirklichkeit gegenübergestellt. Die sinnliche Erfahrung des Subjekts wurde in zunehmendem Maße verabsolutiert und zum Garanten für Wirklichkeitserkenntnis.

Die Kritiken nennen keine Namen von Künstlern, die als Repräsentanten des 'platten Naturalismus' galten.

Entsprechend der aufgezeigten Differenzierung innerhalb der Naturalismusrezeption entwickelte sich die Bewertung dieser Kunst zum Ende des Jahrhunderts hin in zwei Richtungen:

1. Indem die durch das Kunstwerk vermittelte Erkenntnis nicht mehr auf die optische Wahrnehmung der Realität beschränkt sein sollte, fand der Naturalismusbegriff dahingehend eine Erweiterung, daß Sujets als naturalistisch bezeichnet wurden, die der Betrachter nicht durch Anschauung, sondern durch assoziative Vorstellung als der Natur entnommen erfahren konnte. Das gefühlsmäßige Nachempfinden sollte Authentizität schaffen. Dieser erweiterte Naturalismusbegriff wurde von Friedrich Haack und Georg Fuchs offensichtlich in der Absicht einer Verklärung der gesellschaftlichen Situation verwandt.
2. Nach Meinung der Vertreter der zweiten Richtung stand der Naturalismus in seiner die Wirklichkeit abbildenden Form einer freien Empfindung reiner Kunst entgegen, da er die Darstellung der Wirklichkeit nicht in eine harmonische Bildrealität brachte. Auch diese Bewertung von Naturalismus, die auf einem scheinbar autonomen Kunstverständnis basierte, hatte ihre Ursache letztendlich in einem affirmativen Verhältnis zur bestehenden Gesellschaft.
   Vertreter dieser Auffassung waren Karl Voll und Cornelius Gurlitt.

Die einzelnen Kritiker sind nicht immer eindeutig nur einer Auffassung zuzuordnen. So nahm Herman Helferich in seinen Artikeln unterschiedliche Standpunkte ein, Cornelius Gurlitt gab Interpretationen, die anfangs auf der Grundlage assoziativer Vorstellung geschrieben waren, später forderte er eine Begrenzung der Wahrnehmung auf die Bildrealität.

Dieses Bild der Entwicklung wird durch die anderen großen Kunstzeitschriften der Zeit bestätigt, die entsprechend ihrer Zielsetzung jedoch jeweils einseitiger eine bestimmte Richtung zu Wort kommen ließen: In der 'Zeitschrift für Bildende Kunst' dominierte anfangs der Standpunkt, wie ihn Friedrich Pecht vertrat, zum Ende der 90er Jahre hin veränderte sich das Bild in Richtung der Auffassung von Karl Voll und Cornelius Gurlitt. Der 'Kunstwart' propagierte eine Meinung, wie sie von Paul Schultze-Naumburg, Friedrich Haack und Georg Fuchs vertreten wurde, der 'Pan' war Sprachrohr eines reinen Ästhetizismus.

Die Entwicklung in den 90er Jahren zusammenfassend kann man sagen, daß Naturalismus seine positive Bewertung innerhalb der zeitgenössischen Rezeption aufgrund formaler, seine Ablehnung respektive Überwindung hingegen aufgrund inhaltlicher, ideologischer Kriterien erfuhr.

Die Veränderung der Bewertung ist eingebettet in eine veränderte Funktionszuweisung der Kunst. Die Entwicklung innerhalb der Kritiken zeigt, daß Kunst in zunehmendem Maße ihrer konkret historischen Bedingtheit entkleidet wurde und Interpretationen erfuhr, die die gesellschaftliche Realität, in der sie entstanden war, harmonisierte. Die Erweiterung des Naturalismusbegriffs zum Ende der 90er Jahre hin diente der ideologischen Funktionalisierung einer Kunst, die das naturalistische Prinzip der Abbildung der Umwelt verlassen hatte und unter Überbewertung der subjektiven sinnlichen Wahrnehmung eine Realität darstellte, deren Authentizität nur durch Nachempfinden erfahren werden konnte. Die Anwendung des Begriffs Naturalismus auf

diese Kunst macht deutlich, daß die Forderung nach Wirklichkeitserkenntnis bestand. Die Verankerung dieses Postulats in der zeitgenössischen Naturalismusrezeption war ihrerseits offensichtlich schon Reaktion auf eine in der Öffentlichkeit existierende Kunstauffassung, die wesentlich von der Praxis naturalistischer Kunst vorgeprägt war. Durch die Verabsolutierung des subjektiven künstlerischen Erfahrungsbereichs führte dieses Postulat zu einer Selbsttäuschung.

Da die Entwicklung des zeitgenössischen Naturalismusverständnisses in der bürgerlichen Kunstkritik weitgehend ideologisch geprägt ist, können ihre Positionen nur unter Berücksichtigung dieser Erkenntnis in eine heutige Diskussion um die Bedeutung von Naturalismus eingehen. Die Analyse der Kritiken in der Zeitschrift 'Kunst für Alle' führt jedoch auch zu einer Konkretisierung des Naturalismusbildes. Die gängigen Vorstellungen von Naturalismus als einer rein abbildenden Nicht-Kunst oder einer unter dem Einfluß sozialistischen Gedankengutes politisch engagierten Kunst erweisen sich als vereinfachende Klischees, die einer kritischen Revision bedürfen.

Aus den Kritiken lassen sich im Rückschluß folgende Elemente für ein Naturalismusverständnis herausdestillieren:

Durch die Darstellung der optisch erfahrbaren Wirklichkeit, so wie der Künstler sie sah, gelang den Naturalisten die Überwindung der traditionellen akademischen Kunstauffassung. Diese forderte Darstellungen, die nicht die tatsächliche menschliche Erfahrung von Realität, sondern die Kanalisierung menschlicher Erkenntnis auf das statische von bürgerlicher Ideologie geprägte Gesellschaftsbild, das durch die Kunstwerke belegt und manifestiert werden sollte, ermöglichten. Die von der traditionellen Ästhetik geforderte Kunstsprache diente dieser Intention. Indem die Naturalisten die optisch erfahrbare Umwelt, und nicht eine detailrealistisch komponierte Scheinrealität darstellten, erreichten sie die Überwindung der Inszenierung von Wirklichkeit. Dabei verwandten sie durchaus bekannte Motive der Genremalerei der Zeit, die dem traditionellen Verständnis nach als realistisch angesehen wur-

den. Durch diese Themenwahl, die von ihnen grundsätzlich anders bearbeitet wurde, lieferten sie eine wesentliche Voraussetzung, um die neue malerische Auffassung einem breiteren Publikum nahezubringen. Die Verwendung von Kunstmitteln, die - vom Künstler frei gewählt und nicht durch eine normative Ästhetik bestimmt - die subjektive Sehweise des Künstlers verdeutlichten, zeigen gestalterisch die Aneignung der Natur durch den Menschen und dokumentieren so ein dialektisches Subjekt-Objekt-Verhältnis, das jedoch auf die Auseinandersetzung mit der optisch erfahrbaren Wirklichkeit begrenzt war.

Trotz dieser Beschränkung liefert der Naturalismus damit Voraussetzungen zur Entwicklung einer Kunstauffassung, die die gesellschaftliche Einbindung von Kunstschaffen verdeutlicht und gleichzeitig die Wahl der Kunstmittel nicht außerkünstlerischen Interessen unterordnet.

Die Erweiterung des Naturalismusbegriffes zum Ende der 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts, die nicht erfolgte, um das eingeschränkte Subjekt-Objekt-Verhältnis zu erweitern, sondern zu einer ideologischen Funktionalisierung des Begriffes führte, läßt seine Anwendung auf die so von den Zeitgenossen beschriebene Kunst fragwürdig erscheinen. Es stellt sich die Frage, die durch eine Auseinandersetzung mit den ursprünglichen Intentionen der so bezeichneten Künstler geklärt werden kann, ob hier nicht etwas grundsätzlich anderes mit Naturalismus beschrieben wird. Bis zur Klärung dieser Frage sollten wir uns in der Auseinandersetzung um die Bedeutung des Naturalismus für die Entwicklung einer realistischen Kunst auf die Werke beschränken, die vor dieser Begriffserweiterung mit Naturalismus bezeichnet worden sind.

Die Meinung innerhalb der kunsthistorischen Forschung, die die Kunstauffassung Naturalismus auf ihren abbildenden Charakter reduziert, wird ihrer ästhetischen und erkenntnistheoretischen Rolle nicht gerecht. In ästhetischer Hinsicht kommt dem Naturalismus die Bedeutung zu, zumindest assistierender Geburtshelfer einer Loslösung der

Kunst aus ihr übergeordneten Interessen gewesen zu sein. In erkenntnistheoretischer Hinsicht stellt Naturalismus durch die Darstellung eines bewußt subjektiv gewonnenen Bildes von Umwelt die akademische Scheinrealität in Frage und richtet die Aufmerksamkeit auf das wahrnehmende Subjekt.

Damit stellt sich die Frage, ob aufgrund kunsttheoretischer Voraussetzungen überhaupt ein anderer Weg als der des - aufgrund seines abbildenden Charakters durchaus beschränkten - Naturalismus zur Überwindung dieser Scheinrealität von den Künstlern hätte eingeschlagen werden können. Besteht nicht gerade für das Medium Malerei in dieser bewußten Anbindung an eine visuell erfahrbare Realität im Sinne der Logik die einzige Möglichkeit, die konstruierte Wahrscheinlichkeit akademischer Malerei zu überwinden? Friedrich Gross, der diesen Aspekt in seine Begriffsprägung 'oppositioneller Naturalismus' miteinbezieht, und bedingt Matthias Eberle greifen als einzige der im Einleitungsteil zitierten Autoren diese vielschichtige Bedeutung von Naturalismus auf. (1)

Die heutige, weitverbreitete Kritik am Naturalismus als 'nur abbildend' stellt bis zur eingehenderen Klärung dieser Frage zunächst einmal einen Standpunkt ex post dar, der durch eine detaillierte Untersuchung der Entwicklung innerhalb der Kunsttheorie seiner Bestätigung bedarf. Er reduziert zunächst das Phänomen Naturalismus auf seine formalen Aspekte.

Die Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Kritiken zum Naturalismus hat gezeigt, daß die Bewertung der Bedeutung des Naturalismus am einzelnen konkreten Beispiel erfolgen muß. Eine allgemein geäußerte Kritik kann durchaus auf den Naturalisten Firle zutreffen, jedoch beim Naturalisten Liebermann gegenstandslos sein. Die unreflektierte Übernahme zeitgenössischer Einschätzungen kann jedoch in ein ideologisches Fahrwasser führen und trägt wenig zur Bestimmung der Bedeutung von Naturalismus bei. Meine Arbeit hatte das Ziel, diesen Sachverhalt aufzuzeigen und durch konkrete kunsthistorische Untersuchung einen Beitrag zu einer differenzierten Analyse von Naturalismus zu leisten.

Anmerkungen

Abkürzungsverzeichnis:

KfA = Kunst für Alle
Thieme-Becker = Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Hrsg. Ulrich Thieme und Felix Becker, Leipzig 1907ff.

Einleitung

1 Peter Sorge, in: Katalog zur Ausstellung 'Als guter Realist muß ich alles erfinden', Ausstellung internationaler Realismus heute, Kunstverein und Kunsthaus Hamburg, 1978/79, S.219.

2 Vita vgl.Katalog zur Ausstellung 'Als guter Realist muß ich alles erfinden', op.cit., S.219-222.

3 Vgl. Reclams Künstlerlexikon, Hrsg. Robert Darmstaedter, 2.Aufl. Stuttgart 1979, S.672.

4 Vgl. Klaus Herding, Studienbegleitbrief zur 28. Kollegstunde des Funkkollegs 'Kunst', in: Studienbegleitbrief 12, Hrsg. Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen, Tübingen 1985, S.11-61, S.12.

5 Klaus Herding, Studienbegleitbrief zur 28. Kollegstunde 'Realismus', op.cit., S.60. Vgl. auch Berthold Brechts Realismusdefinition in: ders., Volkstümlichkeit und Realismus (1938), in: Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption, Hrsg. Hans-Jürgen Schmitt, Frankfurt/Main, 3.Aufl. 1978, S.329-336, S.332: "Realistisch heißt: den gesellschaftlichen Kausalkomplex aufdeckend/ die herrschenden Gesichtspunkte als die Gesichtspunkte der Herrschenden entlarven/ vom Standpunkt der Klasse aus schreibend, welche für die dringendsten Schwierigkeiten, in denen die menschliche Gesellschaft steckt, die breitesten Lösungen bereithält/ das Moment der Entwicklung betonend/ konkret und das Abstrahieren ermöglichend."

6 Vgl. Georg Schmitt, Naturalismus und Realismus, in: Festschrift Martin Heidegger zum 70. Geburtstag, Pfullingen 1959, S.264-275; Johannes A. Schmoll gen. Eisenwerth, Naturalismus und Realismus, Versuch zur Formulierung verbindlicher Begriffe, in: Städel-Jahrbuch N.F. Bd. 5 (1975), S.247-266; Hanns-Conon von der Gabelentz, Der Naturalismus, seine Deutung und Bedeutung in der Malerei des 19. Jahrhunderts, Altenburg 1966; Richard Hamann/Jost Hermand, Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Bd. 2, Naturalismus, Lizenzausgabe München 3. Auflage 1976.

7 Vgl. Friedrich Gross, Realisten des 19. Jahrhunderts als 'Idylliker'? Auch ein Beitrag zur Realismusdebatte, in: Kritische Berichte, 11.Jg.(1983), Heft 2, S.58-80 und Dagmar Schlapheit-Beck, Frauenarbeit in der Malerei 1870-1900: das Arbeitsbild im deutschen Naturalismus, Berlin (W.) 1985. Die Dissertation von Friedrich Gross mit dem Titel 'Gesellschaftliche Realität im Spiegel christlicher Darstellungen 1871-1914. Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit, Diss. Hamburg 1982' war mir leider nicht zugänglich.

8 Katalog zur Ausstellung 'Max Liebermann in seiner Zeit', Nationalgalerie Berlin (W.),Haus der Kunst München 1979/1980.

9 Vgl. hierzu die Definition von Kunstkritik in: Lexikon der Kunst, Bd. II, Leipzig 1971, S.796-799, S.797: "Gegenstand der Kunstkritik sind nicht allein Thema, Inhalt und Form (Komposition u.s.w.) eines Werkes. Sie bezieht die realen gesellschaftlichen Voraussetzungen und Wirkungsweisen von Kunst, Künstlerpersönlichkeit und Auftraggeber im System der ästhetisch-kulturellen Kommunikation und in ihrer Vielschichtigkeit ein." Auch Albert Dresdner konstatierte schon zu Beginn unseres Jahrhunderts, daß über die Kunstkritik Grundsätzliches über die Auffassung von Kunst zu einer Zeit zu erfahren sei: "Jede Kunstkritik, die überhaupt diesen Namen verdient, stellt ein an sich kunsthistorisches Dokument dar. In jeder wird irgendwie eine grundsätzliche Auffassung von Kunst erkennbar." Albert Dresdner, Die Entstehung der Kunstkritik, München 2.Aufl. 1968 (Erstaufl. München 1915), S.9.

10 Vgl. Stichwort 'Kunstkritik' in: Lexikon der Kunst, Band II, Leipzig 1971, S.796-799, S.798.

11 Joachim Kirchner, Das Deutsche Zeitschriftenwesen, seine Geschichte und seine Probleme, Band II, Wiesbaden 1962, S.240.

12 Vgl. hierzu: Verzeichnis der Zeitschriftenbestände in den Kunstwissenschaftlichen Spezialbibliotheken der Bundesrepublik Deutschland und West-Berlin (VZK), Herausgeber: Kunstbibliothek Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin im Auftrag der Arbeitsgemeinschaft der Kunstbibliotheken, bearbeitet von Marianne Prause, Berlin (W.) 1973 - im folgenden kurz Prause genannt -:
1. 'Zeitschrift für Bildende Kunst': erschien von 1866 bis zum 65. Jg. 1932; die Folgen von 1890 (25.Jg.) bis 1932 (65.Jg.) werden auch als N.F. 1-41 bezeichnet. Vgl. Prause S.596. Die Zeitschrift erschien im E.A. Seemann Verlag Leipzig, ihre Fortsetzung ist die 'Zeitschrift für Kunstgeschichte'.
2. 'Kunst für Alle' erschien in veränderter Form von 1885 bis zum 60.Jg. 1944 im Verlag Kunst und Wissenschaft ehemals

Friedrich Bruckmann Verlag München. Vgl. Prause S.321. Im gleichen Verlag erschien ab 1897 die 'Dekorative Kunst', die von Hugo Bruckmann, dem Sohn des Verlagsinhabers, und Julius Meier-Graefe von Paris aus herausgegeben wurde. Als erste deutsche Kunstzeitschrift hatte die 'Dekorative Kunst' ausschließlich internationales modernes Kunstgewerbe zum Thema. Nach Kenworth Moffett, der als Gründungsjahr 1898 angibt, wollte Meier-Graefe mit der Zeitschrift eine deutsche Parallele zum englischen 'Studio' schaffen und die Ideen von William Morris im deutschsprachigen Raum populär machen. Vgl. Kenworth Moffett, Meier-Graefe as art-critic, München 1973, S.28-29. Die 'Dekorative Kunst' bestand bis zum 32.Jg.1929, danach erschien im gleichen Verlag bis 1944 'Das schöne Heim' als Fortsetzung. Ab Oktober 1899, dem 15.Jg. von 'Die Kunst für Alle' brachte der Verlag eine gemeinsame Teilausgabe von 'Die Kunst für Alle' und 'Dekorative Kunst' heraus, die inhaltlich mit den gleichzeitig erscheinenden selbständigen Ausgaben beider Zeitschriften übereinstimmte. Vgl. Joachim Kirchner, Das deutsche Zeitschriftenwesen, Bd.II, op.cit., S.341, vgl. auch Klaus Achim Hübner, 'Die Kunst für Alle'. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstzeitschrift, Phil.Diss. FU Berlin 1954, maschinenschriftl. (Dissertation aus dem Fachgebiet Publizistik)
3. 'Der Kunstwart' erscheint von 1887 bis zum 50.Jg. 1936/37. Prause listet ihn unter dem Titel 'Deutsche Zeitschrift. Rundschau über alle Gebiete des Schönen' (vgl. Prause S.182-183). Der Titel 'Kunstwart' entstammt dem sich verändernden Untertitel. So hieß dieser nach Prause vom 1.Jg. 1887 bis zum 26. Jg. 1912 und vom 33.Jg. 1919 bis zum 45.Jg. 1931 'Der Kunstwart', im 26., 27.und 28.Jg. evtl. auch öfter 'Der Kunstwart und Kulturwart', vom 29.Jg. 1915 bis zum 32.Jg. 1919 'Deutscher Wille des Kunstwarts'. Zur Geschichte dieser Zeitschrift und seines Herausgebers Ferdinand Avenarius vgl. Gerhard Kratsch, Kunstwart und Dürerbund. Ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus, Göttingen 1969.

13 Michael Bringmann, Friedrich Pecht (1814-1903); Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850 und 1900, Berlin (W.) 1982, S.75, in Anmerkung 170-177 nennt Bringmann Literatur zum Thema Kunstkritik.

14 Zur Zielsetzung der 'Zeitschrift für Bildende Kunst' vgl. 1.Jg. (1866), 1. Heft, 1. Januar 1866, Zu Beginn; zur Zielsetzung vom 'Kunstwart' vgl. Gerhard Kratsch, Kunstwart und Dürerbund, op. cit., S.104, Kratsch zitiert aus einem Brief von Ferdinand Avenarius an Wolfgang Kirchbach, den er zur Mitarbeit an seiner Zeitschrift gewinnen will. Auf S.107 geht Kratsch auf das Programm des 'Kunstwart' ein. Hier heißt es, der 'Kunstwart' vertrete eine nationale, idealrealistische Richtung "im Einklang mit den unter Gebildeten geläufigen populär humanistischen, kultur-

liberalen und kulturnationalen Anschauungen, vor allem auch mit der Sturm- und Drang-Schwärmerei der Gebrüder Hart." Vgl. auch Kratschs Einschätzung der Positionen des Herausgebers vom 'Kunstwart', Ferdinand Avenarius: "Der Mensch soll erzogen werden, Geist und Kunst höher zu schätzen als Geld und materiellen Gewinn. Damit wird eine Richtung angedeutet, die auf dem Wege ästhetischer Erziehung und Kultur zur Lösung der sozialen Frage beitragen will." Kratsch, op.cit., S.99.

15 Vgl. Gerhard Kratsch, Kunstwart und Dürerbund, op.cit., S.113 und S.115, Kratsch gibt die Auflagenhöhe des 'Kunstwart' von 1891 hier mit 1200 an, die Zahl der Festabonnenten während der ersten zehn Jahre mit 600; Die 'Zeitschrift für Bildende Kunst' hatte im ersten Jahr eine Auflagenhöhe von 2.200 Exemplaren, die sich in den folgenden Jahren nicht wesentlich steigerte, vgl. 'Beilage der Zeitschrift für Bildende Kunst, Kunstchronik', Nr. 12, Juni 1866, Deckblatt.

16 Vgl. Klaus Achim Hübner, 'Die Kunst für Alle', op.cit., S.96.

17 Joachim Kirchner, Das deutsche Zeitschriftenwesen, Band II, op. cit., S.340-341. Zur Rolle der Anwendung neuer Abbildungsmethoden, die zum Erfolg der Zeitschrift entscheidend beitrugen, vgl. Klaus Achim Hübner, 'Die Kunst für Alle', op.cit., S.38 und Michael Bringmann, Friedrich Pecht, op.cit., S.99, der hier Hübner referiert. Über die Rolle der illustrierten Kunstzeitschrift vgl. auch die zeitgenössische Einschätzung von Paul Schultze-Naumburg, Die Bedeutung der Illustrierten Zeitschriften für die Kunst, in: KfA, 8.Jg., Heft 7, 1. Januar 1893, S.97-101.

18 Vgl. Sigrun Paas, 'Kunst und Künstler' 1902-1933. Eine Zeitschrift in der Auseinandersetzung um den Impressionismus in Deutschland, Phil.Hist.Diss. Heidelberg 1976, maschinenschriftl.. Zu Bringmanns Kritik an Paas Standpunkt vgl. Michael Bringmann, Friedrich Pecht, op.cit., S.103-104.

19 Zu 'Kunst und Künstler' vgl. Prause S.323 (vgl. Anm.12). Die Zeitschrift erschien von 1902-1933 im Verlag Bruno Cassirer. Ihr erster Herausgeber war Emil Heilbutt, der unter dem Pseudonym Herman Helferich auch für die 'Kunst für Alle' geschrieben hatte. Heilbutt wurde von Karl Scheffler abgelöst.

20 Vgl. Sigrun Paas, 'Kunst und Künstler', op.cit., S.23.

21 Zu Pecht vgl. Michael Bringmann, Friedrich Pecht, op.cit..

22 Vgl. Michael Bringmann, Friedrich Pecht, op.cit., S.102. Bringmann zitiert aus einem Brief, den Pecht an den Verleger Bruckmann geschrieben hatte. Vgl. Anmerkung 305, S.225.

23 Vgl. Klaus Achim Hübner, 'Die Kunst für Alle', op.cit., S.65-66.

24 Vgl. Nachruf auf Friedrich Pecht, in: KfA 18.Jg., Heft 16, 15. Mai 1903, ohne Seitenangabe.

25 Vgl. hierzu neben den bereits genannten Publikationen: Werner Nickold, Das Feuilleton der Dresdner Tagespresse von 1880 - 1900, Phil.Hist.Diss. Leipzig 1934, die von Nickold genannten Karl Woermann, der für das 'Dresdner Journal' schrieb, und Wolfgang Kirchbach, der für den 'Dresdner Anzeiger' schrieb, publizierten auch in der 'Kunst für Alle'. Für die in Dresden erscheinende 'Deutsche Wacht', ein Organ der 'Deutschen Reformpartei' schrieb Jaro Springer regelmäßig Beiträge über Kunstereignisse in Berlin, vgl. Nickold, op.cit., S.118, zur 'Deutschen Reformpartei' vgl. Reinhard Opitz, Faschismus und Neofaschismus, Frankfurt/Main 1984, S.29-31. Opitz nennt diese Partei als ein Beispiel völkischer Parteigründungen; Donata Gabriele Schwarzkopf, Die Struktur der Beilage der 'Allgemeinen Zeitung' im Spiegel ihrer Kunstberichterstattung, Phil.Diss. München 1951, Schwarzkopf erwähnt, daß zwischen der AZ und anderen Zeitungen und Zeitschriften ein Artikelaustausch bestand, an dem auch die 'Kunst für Alle' beteiligt war.; Rudolf Quast, Studien zur Geschichte der deutschen Kunstkritik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Phil.Diss. Münster 1936.

26 Vgl. etwa miteinander: Friedrich Pecht, Geschichte der Münchener Kunst im 19. Jahrhundert, München 1888; Jaro Springer, Einleitung zu: Das Leben Jesu in Bildern alter Meister, Berlin 1897; Herman Helferich (Emil Heilbutt), Neue Kunst, Berlin 1887; Cornelius Gurlitt, Die Deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts, Ihre Ziele und Taten, Berlin 1899; Friedrich Haack, Die Kunst des XIX. Jahrhunderts, Esslingen 3.Aufl. 1909; Paul Schultze-Naumburg, Das Studium und die Ziele der Malerei, Ein Vademecum für Studierende, vermehrte Aufl. vom Studiengang des Modernen Malers, Leipzig 1900.

27 Vgl. Karl Marx, Zur Kritik der politischen Ökonomie (1857/1858), Berlin (DDR) 1971, Abdruck der unvollendeten Einleitung S.227-260.

28 Vgl. Peter Hahn, Kunst als Ideologie und Utopie, Über die theoretischen Möglichkeiten eines gesellschaftsbezogenen Kunstbegriffes, in: Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie, Hrsg. Peter Bürger, Frankfurt/Main 1978, S.236-259.

29 Vgl. Protokoll über die Verhandlungen des Parteitages der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands, abgehalten zu Gotha vom 11. - 16. Oktober 1896, Berlin 1896, 1. und 2. Verhandlungstag. Herbert Scherer charakterisiert in seiner Arbeit 'Bürgerlich -

oppositionelle Literatur und sozialdemokratische Arbeiterbewegung nach 1890, Stuttgart 1974' den sozialdemokratischen Standpunkt wie folgt: "Man bemüht sich geradezu um einen Beurteilungsstandpunkt, der nicht in den Verdacht geraten kann, politisch zu sein." Herbert Scherer, op.cit., S.182.

30 Vgl. Protokoll über die Verhandlungen des Parteitages der SPD zu Gotha S.109-110.

31 Vgl. Peter Bürger, Einleitung: Naturalismus und Ästhetizismus als rivalisierende Institutionalisierungen der Literatur, in: Naturalismus/Ästhetizismus, Hrsg. Christa Bürger, Peter Bürger und Jochen Schulte-Sasse, Frankfurt/Main 1979, S.10-17, S.14; zu Mehrings theoretisch-philosophischem Ansatz vgl. auch seine Rezension zu Ernst Haeckels Buch 'Die Welträtsel', in: Franz Mehring, Gesammelte Schriften, Hrsg. Thomas Höhle, Hans Koch und Josef Schleifstein, Band 13, Berlin (DDR) 1961, S.143-148 (Erstveröffentlichung in: 'Die Neue Zeit' 18.Jg. 1899/1900, 1. Bd. S.417-421.), Die Rezension zeigt Mehrings Mißverstehen des dialektischen Materialismus.

32 Zur sozialdemokratischen Presse vgl. Kurt Koszyk, Die Presse der deutschen Sozialdemokratie, eine Bibliographie von Kurt Koszyk unter Mitarbeit von Gerhard Eisfeld, Hannover 1966, darin: Kurt Koszyk, Grundzüge einer Geschichte der sozialdemokratischen Presse, S.1-52, zur Rezeption des Naturalismus vgl. S.14-15.

33 Vgl. Hermann Becker, Aus der internationalen Kunstausstellung in München 1869, in: ders., Deutsche Kunst, Leipzig 1888, S.484-559 (zuerst publiziert in 'Kölnische Zeitung'), Becker nennt bei der Besprechung der Werke von Gustave Courbet genau die Kritikpunkte, die später auch im Zusammenhang der Malerei des Naturalismus genannt wurden; vgl. hierzu auch die Ausstellungsrezension zu Max Liebermanns 'Gänserupferinnen' (1871/72), in: Kunstchronik, Beilage der Zeitschrift für Bildende Kunst, VII.Jg., Nr. 17, 31. Mai 1872, Sp.309-314, Sp.312, die Rezension ist mit A.J.M. gezeichnet; vgl. auch Adolf Rosenberg, Der gegenwärtige Stand der deutschen Kunst nach den Ausstellungen in Berlin und München, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, 15. Band (1880), S.41-48.

34 Conrad Fiedler, Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit, in: ders., Schriften über Kunst, Band I, Hrsg. Hermann Konnerth, München 1913, S.133-182.

35 Ich möchte an dieser Stelle auf die literaturwissenschaftlichen Veröffentlichungen verweisen, die sich eingehender mit der Zola-Rezeption in Deutschland beschäftigt haben: Gerd Voswinkel, Der

literarische Naturalismus in Deutschland. Eine Betrachtung der theoretischen Auseinandersetzung unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Zeitschriften, Phil.Diss. FU Berlin 1970, maschinenschriftl.; Hanno Möbius, Der Positivismus in der Literatur des Naturalismus, Wissenschaft, Kunst und soziale Frage bei Arno Holz, München 1980; Jutta Kolkenbrock-Netz, Fabrikation, Experiment, Schöpfung. Strategien ästhetischer Legitimation im Naturalismus (Reihe Siegen, Band 28: Germanist. Abteilung), Heidelberg 1981. Die beiden letztgenannten Autoren setzen sich mit der Zola-Rezeption bei Arno Holz auseinander. Holz entwickelte für die deutsche Literatur eine Naturalismustheorie. Vgl. Arno Holz, Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze, in: Das Werk von Arno Holz, Hrsg. Hans Fischer, Band 10, Berlin 1925.

Hauptteil

Einleitung

1 Vgl. Sigrun Paas, 'Kunst und Künstler' 1902-1933. Eine Zeitschrift in der Auseinandersetzung um den Impressionismus in Deutschland, Phil.Hist.Diss. Heidelberg 1976 (maschinenschriftl.) S.183; Karl Scheffler, Die fetten und die mageren Jahre, München 1946, S.182.

2 Herman Helferich, Studie über den Naturalismus und Max Liebermann, in: KfA 12.Jg., Heft 15, 1. Mai 1897, S.225-228. Im folgenden als Teil 3 bezeichnet.

3 Herman Helferich, Studie über den Naturalismus und Max Liebermann, Teil 1 in: KfA 2.Jg., Heft 14, 15. April 1887, S.209-214 und Teil 2 in: KfA 2.Jg., Heft 15, 1. Mai 1887, S.225-229.

4 Lexikon der Kunst, Band III, Leipzig 1975, S.11-12.

5 Lexikon der Kunst, Band V, Leipzig 1978, S.298-299.

6 Herman Helferich, Studie, Teil 3, op.cit., S.225.

7 Herman Helferich, Studie, Teil 2, op.cit., S.225.

8 Herman Helferich, Studie, Teil 1, op.cit., S.211.

9 Vgl. Vermerk in Anschluß an den 1. Teil der Studie, KfA 2.Jg., Heft 14, 15. April 1887, S.214.

Kapitel I: Pleinair

1 Stichwort 'Naturalismus' in: Brockhaus Konversationslexikon, 14. vollständig neubearbeitete Auflage, 12. Band, Leipzig, Berlin und Wien 1895, S.200.

2 Stichwort 'Naturalismus' in: Brockhaus Konversationslexikon, op.cit., S.200-201.

3 Stichwort 'Hellmalerei' in: Brockhaus Konversationslexikon, 14. vollständig neubearbeitete Auflage, Band 9, Leipzig, Berlin und Wien 1895, S.15.

4 Stichwort 'Hellmalerei' in: Brockhaus Konversationslexikon, op.cit., S.15.

5 Auch Kalckreuth der Jüngere, Sohn von Stanislaus Kalckreuth, Thieme-Becker Band 19, Leipzig 1926, S.460-462, Todesdatum aus Katalog zur Ausstellung 'Von Liebermann zu Kollwitz', Von-der-Heydt Museum Wuppertal 1977, Anhang.

6 Vgl. Hermann Eichfeld, Der Naturalismus und die Kunstrezensenten, in: 'Der Kunstwart', 4.Jg., 14. Heft, 2. Aprilheft 1891, S.219-220, S.220.

7 Hermann Eichfeld, Der Naturalismus und die Kunstrezensenten, op.cit., S.220.

8 Herman Helferich, Neue Kunst, Berlin 1887, S.27-28.

9 KfA 4.Jg., Heft 23, 1. Sept. 1889, S.356-362.

10 Johannes Proelß, Modelle, Ein Novellenkranz, IV. Pleinair, in: KfA 4.Jg., Heft 23, 1. Sept. 1889, S.356-362, S.357.

11 Johannes Proelß, Pleinair, op.cit., S.359.

12 Herman Helferich, Studie über den Naturalismus und Max Liebermann, Teil 1 in: KfA 2.Jg., Heft 14, 15. April 1887, S.209-214 und Teil 2 in: KfA 2.Jg., Heft 15, 1. Mai 1887, S.225-229.

13 Vgl. Jaro Springer, Die akademische Kunstausstellung in Berlin, in: KfA 5.Jg., Heft 21, 1. Aug. 1890, S.329-332.

14 Friedrich Pecht, Über den heutigen französischen Impressionismus, in: KfA 2.Jg., Heft 22, 15. Aug. 1887, S.337-339.

15 Vgl. die annotierte Bibliographie der Veröffentlichungen von Friedrich Pecht, in: Michael Bringmann, Friedrich Pecht

(1814-1903), Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850 und 1900, Berlin (W.) 1982, S.411, Nr. 946.

16 Vgl. Michael Bringmann, Friedrich Pecht, op.cit. .

17 Zu seiner Biographie vgl. neben Michael Bringmann, op.cit., auch die Autobiographie Aus meiner Zeit, Lebenserinnerungen von Friedrich Pecht. Zwei Bände, München 1894.

18 Vgl. Michael Bringmann, Friedrich Pecht, op.cit., S.31-34.

19 Friedrich Pecht, Aus meiner Zeit, Band 2, op.cit.,S.24.

20 Michael Bringmann, Friedrich Pecht, op.cit., S.64-66.

21 Michael Bringmann, Friedrich Pecht, op.cit., S.66-70.

22 Vgl. Michael Bringmann, Friedrich Pecht, op.cit., S.84.

23 Vgl. die annotierte Bibliographie in: Michael Bringmann, op.cit., S.247-488.

24 Vgl. Michael Bringmann, Friedrich Pecht, op.cit., S.85.

25 Michael Bringmann, Friedrich Pecht, op.cit., S.112.

26 Michael Bringmann, Friedrich Pecht, op.cit., S.113.

27 Vgl. Anmerkung 14.

28 Friedrich Pecht, Über den heutigen französischen Impressionismus, op.cit., S.338.

29 Friedrich Pecht, Die erste Münchner Jahresausstellung 1889, VII. Schluß, in: KfA 5.Jg., Heft 4, 15. Nov. 1889, S.53-55, S.54-55.

30 Georg Voß, Eine Ausstellung der Hellmaler, in: KfA 3.Jg., Heft 12, 15. März 1888, S.187-188, S.187.

31 Otto Brandes, Der Salon Meissonier, Teil II, in: KfA 5.Jg., Heft 19, 1. Juli 1890, S.292-296, S.294. 'Israelitisch' bezieht sich auf den Niederländer Jozef Israëls, (27.1.1824 - 12.8.1911), zu dem Liebermann einen engen Kontakt hatte. Zu Israëls vgl. Lexikon der Kunst, Band II, Leipzig 1971, S.425.

32 Otto Brandes, Die Pariser Salons 1892 (Schluß), in: KfA 7.Jg., Heft 20, 15. Juli 1892, S.309-312, S.309-310.

33 Für bibliographische Hinweise zu diesem Gemälde vgl. Matthias Eberle in: Katalog zur Ausstellung 'Max Liebermann in seiner Zeit', Berlin (W.), München 1979/1980, Katalog Nr. 62, S.258.

34 Zur Übernahme von Courbets Spachteltechnik durch andere Künstler vgl. John Rewald, Die Geschichte des Impressionismus. Schicksal und Werke der Maler einer großen Epoche der Kunst, Köln, veränderte Neuauflage des 1965 erschienenen Buches 1979, S.90. Vgl. auch Klaus Herding, Farbe und Weltbild. Thesen zu Courbets Malerei, in: Katalog zur Ausstellung 'Courbet in Deutschland', Hamburg, Frankfurt/Main 1978, Hrsg. Werner Hofmann in Verbindung mit Klaus Herding, S.478-492.

35 Vgl. Matthias Eberle in: Katalog zur Ausstellung 'Max Liebermann in seiner Zeit', op.cit., Kat.Nr. 62, S.258.

36 Vgl. hierzu Erich Hancke, Max Liebermann, sein Leben und seine Werke, 2.Aufl. Berlin 1923, S.235.

37 Die abgebildete Fassung ist von 1889 und befindet sich in der Staatsgalerie Stuttgart, Inv. Nr. 1636. Nach dem Ausstellungskatalog 'Max Liebermann in seiner Zeit', op.cit., Katalog Nr. 58, S.250 ist die erste Fassung 1887 in Zandvoort vor der Natur entstanden und war ehemals im Besitz von Bruno Cassirer, die 2. Fassung ist bei Gustav Pauli, Max Liebermann, Des Meisters Gemälde, Stuttgart, Leipzig 1911 (Klassiker der Kunst, Band 19) S.82 erwähnt. Die 3. Fassung befindet sich in der Kunsthalle Hamburg, Inv.Nr. 1588 und ist mit 1889 datiert, die 4. Fassung ist die vorliegende aus dem Besitz der Staatsgalerie Stuttgart.

38 Vgl. Matthias Eberle in: Katalog zur Ausstellung 'Max Liebermann in seiner Zeit', op.cit., Katalog Nr. 62, S.258.

39 Vgl. hierzu den Aufsatz von Erich Hancke über Liebermann in: Thieme-Becker Band 23, Leipzig 1929, S.199-201, S.200.

40 Vgl. Matthias Eberle zum 'Schreitenden Bauer' in: Katalog zur Ausstellung 'Max Liebermann in seiner Zeit', op.cit., Katalog Nr. 71, S.274.

41 Matthias Eberle, in: Katalog zur Ausstellung 'Max Liebermann in seiner Zeit', op.cit., S.258.

42 Dagmar Schlapheit-Beck, Frauenarbeit in der Malerei 1870-1900: das Arbeitsbild im deutschen Naturalismus, Berlin (W.) 1985, S.248. Die Reproduktion des Gemäldes auf S.246 ist seitenverkehrt.

43 Lexikon der Kunst, Band II, Leipzig 1971, S.890-891.

44 G.V. (= Georg Voß) Berlin, Über die Leibl-Ausstellung bei Gurlitt in Berlin, in: KfA 4.Jg., Heft 11, 1. März 1889, S.174, Rubrik 'Ausstellungen und Sammlungen'.

45 Vgl. Richard Hamann, Die Deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus, Leipzig, Berlin, o.J. S.362 f.

46 Eigentlich Carl Frithjof Smith, vgl. Thieme-Becker Band 31, Leipzig 1937, S.168.

47 Friedrich Pecht, Die zweite Münchner Jahresausstellung, IV. Die Sittenbilder, in: KfA 5.Jg., Heft 21, 1. Aug. 1890, S.321-326; das Gemälde wurde für 12.000 Mark vom Städt. Museum Leipzig gekauft.

48 Vgl. Kritik von Friedrich Pecht zu 'Auf der Wiese' (Abb. 16) in: Die erste Münchner Jahresausstellung 1889, V. Sittenbilder, in: KfA 4.Jg., Heft 22, 15. Aug. 1889, S.340-342, S.342.

49 Daten aus dem Gemäldekatalog 19. und 20. Jahrhundert der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Hrsg. Harald Seiler, München 1973, S.138; vgl. auch Thieme-Becker Band 12, Leipzig 1916, S.8.

50 Friedrich Pecht, Die Berliner Jubiläumsausstellung, Das Sittenbild, in: KfA 1.Jg., Heft 22, 15. Aug. 1886, S.311-321, S.316. Das Gemälde ist laut Thieme-Becker unter dem Eindruck eines Hollandaufenthaltes entstanden. Es wurde auf der Berliner Jubiläumsausstellung 1886 von der Berliner Nationalgalerie gekauft.

51 Karl von Vincenti, Die Wiener Internationale Jubiläumskunstausstellung, Teil II, in: KfA 3.Jg., Heft 14, 15. April 1888, S.211-215, S.214.

52 Zu dem Gemälde vgl. Matthias Eberle in: Katalog zur Ausstellung 'Max Liebermann in seiner Zeit', op.cit., Kat. Nr. 41, S.220-221.

53 Erich Hancke, Max Liebermann, Sein Leben und seine Werke, Berlin 2.Aufl. 1923, S.112.

54 Lexikon der Kunst, Band II, Leipzig 1971, S.752.

55 Friedrich Pecht, Unsere Bilder, in: KfA 2.Jg., Heft 15, 1. Mai 1887, S.237-238.

56 Thieme-Becker Band 26, Leipzig 1932, S.286.

57 Friedrich Pecht, Unsere Bilder, in: KfA 4.Jg., Heft 16, 15. Mai 1889, S.253-254; S.254; Hervorhebung B.P..

58 Vgl. Friedrich Boetticher, Malerwerke des Neunzehnten Jahrhunderts, Beitrag zur Kunstgeschichte, 2.Bd. 1.Hälfte, Leipzig 1901, S.223, Nr. 64.

59 Vgl. hierzu: Katalog zur Ausstellung 'Düsseldorfer Malerschule', Düsseldorf, Darmstadt 1979; Katalog zur Ausstellung 'Ludwig Knaus', Wiesbaden, Kassel, Düsseldorf 1979/1980, hierin vor allem Sigrid Russ, Das 'interessante gemüthliche deutsche Genre', Betrachtungen zur Genremalerei von Ludwig Knaus, S.13-35; Lothar Brieger, Das Genrebild. Die Entwicklung der bürgerlichen Malerei, München 1922 (nur bedingt verwendbar); Wolfgang Hütt, Die Düsseldorfer Kunst und die demokratische Bewegung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Phil.Diss. Halle 1957; ders., Die Düsseldorfer Malerschule 1819-1869, Leipzig 1964; Ute Immel, Die Deutsche Genremalerei im 19. Jahrhundert, Phil. Diss. Heidelberg 1967; Reinhard Teske, Studien zur Genremalerei im Vormärz, Phil.Diss. Erlangen 1976.

60 Vgl. hierzu Reinhard Teske, op.cit., sowie die beiden zitierten Untersuchungen von Wolfgang Hütt.

61 Ute Immel, Die deutsche Genremalerei im 19. Jahrhundert, op. cit., S.40.

62 Vgl. z.B. den Bericht des Malers Karl Raupp über seinen ersten Aufenthalt in Willinghausen: Karl Raupp, Willinghausen, in: KfA 2.Jg., Heft 1, 1. Okt. 1886, S.11-14.

63 Lexikon der Kunst, Band II, Leipzig 1927, S.570-574.

64 H.M., Die jungen Künstler von ehedem und heut', in: KfA 6.Jg., Heft 17, 1. Juni 1891, S.265-267, S.266.

65 Jaro Springer, Die akademische Kunstausstellung in Berlin, in: KfA 5.Jg., Heft 21, 1. Aug. 1890, S.329-332, S.332.

66 Jaro Springer, Die Internationale Kunstausstellung zu Berlin, Teil I, in: KfA 6.Jg., Heft 17, 1. Juni 1891, S.257-262, S.257.

67 Jaro Springer, Die Internationale Kunstausstellung zu Berlin, Teil I, in: KfA 6.Jg., Heft 17, 1. Juni 1891, S.257-262, S.260.

68 Vgl. seine Vita im Anhang seiner Dissertation, Beiträge zur Geschichte des Wormser Reichstages 1544-1545, Phil.Diss. Leipzig 1882. Vgl. auch den Nachruf seiner Vorgesetzten Max Lehrs in: 'Kunstchronik', NF XXVI, 1914/15, Nr.43, 3. Sept.1915, S.537 -541.

69 Vgl. Bewerbungsunterlagen Dr. Jaro Springer, im Archiv des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg: Verwaltungsakten. Kapsel 747: Jahreskonferenz 1894: 35r-37v; den Hinweis auf diese Quelle verdanke ich einer brieflichen Auskunft von Dr. Heinrich Dilly, Stuttgart.

70 Vgl. Das radierte Werk des Adriaen von Ostade in Nachbildungen, mit biographisch-kritischer Einleitung, Hrsg. Jaro Springer, Berlin 1898.
und Das Leben Jesu in Bildern alter Meister, Hrsg. Jaro Springer, Berlin 1897.

71 Radierungen des Hercules Seghers in 3 Teilen, Hrsg. Jaro Springer, Berlin 1910-1913; diese Veröffentlichung umfaßt drei unkommentierte Bände, ein vierter Band, der wohl als Einleitungsteil gedacht war, erschien posthum. Er enthält eine unvollendet gebliebene Abhandlung von Springer über Seghers. Dieser Aufsatz ist gleichzeitig, ebenfalls posthum ediert, in der 'Zeitschrift für Bildende Kunst', NF XXVIII (1916), S.192-200 erschienen. Als verantwortlich für die Herausgabe dieser Springerschrift zeichnete Paul Kristeller.

72 Vgl. Henrik Ibsen, Die Wildente, Ein Schauspiel in fünf Aufzügen, Uraufführung Bergen 1885, deutsche Erstaufführung Berlin 1888.

73 Lexikon der Kunst, Band IV, Leipzig 1977, S.524.

74 Dr. Relling, Die Berliner Kunstausstellung, Teil II, in: KfA 8. Jg., Heft 20, 15. Juli 1893, S.305-309, S.306.

75 Herman Helferich, Rundschau, in: KfA 9.Jg., Heft 10, 15. Febr. 1894, S.152-154, S.153.

76 +++, Die 1895er Jahresausstellung der Münchner Secession, Teil II, in: KfA 10.Jg., Heft 21, 1. Aug. 1895, S.321-324, S. 321-322.

77 Dr. Ernst Zimmermann, Kunstausstellung in Hamburg, in: KfA 10.Jg., Heft 16, 15. Mai 1895, S.249-251, S.251.

78 Dr. Karl Voll, Die retrospektive Abteilung der VII. Internationalen Kunstausstellung zu München, in: KfA 12.Jg., Heft 22, 15. Aug. 1897, S.353-356, S.354-355.

79 Zum Beginn des zehnten Jahrgangs, in: KfA 10.Jg., Heft 1, 1. Okt. 1894, S.1.

80 Zusammenfassender Überblick über die Bedingungen der Veränderung des Weltbildes im 19. Jahrhunderts auf Grund der Ent-

wicklung der Naturwissenschaften, die auch Konsequenzen für die Entwicklung der Philosophie hatten, vgl. Dieter Wittlich, Einleitung zu: Vogt, Moleschott, Büchner, Schriften zum kleinbürgerlichen Materialismus in Deutschland, Hrsg. und eingeleitet von Dieter Wittlich, 2 Bände, Berlin (DDR) 1971, Band 1, S. IX-LIX.

81 Friedrich Engels, Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie, in: Karl Marx/Friedrich Engels, Ausgewählte Werke in 6 Bänden, Hrsg. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Band 6, Lizenzdruck Frankfurt/Main 1972, S. 259-314, S. 277-278. Abdruck nach revidiertem Sonderdruck aus der 'Neuen Zeit', Stuttgart 1888. (Erstveröffentlichung April und Mai 1886 in der 'Neuen Zeit'.)

82 Vgl. hierzu etwa Wolfgang Hardtwig, Naturbeherrschung und ästhetische Landschaft, in: Katalog zur Ausstellung 'Münchner Landschaftsmalerei 1800-1850', Städt. Galerie München 1979, S. 41-57.

83 Vgl. Joachim Ritter, Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft, in: ders., Subjektivität, Frankfurt/Main 1974, S. 141-163.

84 Matthias Eberle, Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei, Gießen 1980, S. 9.

85 Matthias Eberle, Individuum und Landschaft, op. cit., S. 25.

86 Rudolf Malter, 'Kausalitätstrieb' und Erkenntnisschranke. Zur philosophischen Grundposition Emil Du Bois-Reymonds, in: Naturwissen und Erkenntnis im 19. Jahrhundert: Emil Du Bois-Reymond, Hrsg. Gunter Mann, Hildesheim 1981, S. 45-77, S. 51. Du Bois-Reymond war Schüler von Johannes von Müller, einem der Begründer der empirischen Wissenschaften. Der Verweis an dieser Stelle auf ihn dient gleichzeitig dem Hinweis auf die Entwicklung innerhalb der Einzelwissenschaften, die zu dieser Zeit davon gekennzeichnet war, Erfahrungswissen und experimentell überprüfbare Theorien als Gegensatz zu einer enzyklopädisch philosophischen Weltanschauung zu verstehen.

87 Friedrich Engels, Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie, op. cit., S. 298.

88 Paul Schultze-Naumburg, Die große Berliner Kunstausstellung, Teil II, in: KfA 12. Jg., Heft 19, 1. Juli 1897, S. 303-305, S. 303-304.

89 Otto Julius Bierbaum, Aus beiden Lagern, München 1893, S. 25.

90 Vgl. Georg Voß, Die Augenblicksphotographie und die Künstler, in: KfA 4.Jg., Heft 10, 15. Febr. 1889, S.148-151; und Karl Raupp, Die Photographie in der modernen Kunst, in: KfA 4.Jg., Heft 21, 1. Aug. 1889, S.325-326.

91 Georg Voß, Die Augenblicksphotographie und die Künstler, op.cit., S.149.

92 Karl Raupp, Die Photographie in der modernen Kunst, op.cit., S.325-326.

93 F.P.Liesegang, Eine Plauderei über die Photographie und ihre Beziehung zur Kunst, Teil I, in: KfA 10.Jg., Heft 21, 1. Aug. 1895, S.335; Teil II, in: KfA 10.Jg., Heft 22, 15. Aug. 1895, S.351 und Teil III, in: KfA 10.Jg., Heft 23, 1. Sept. 1895, S.367-368.

94 1893 organisierte Ernst Juhl unter der Leitung von Alfred Lichtwark in Hamburg die erste Ausstellung für Amateurfotographie, vgl. Katalog zur Ausstellung 'Glanzlichter der Photographie, 30 Jahre Photokina', Köln 1980, S.103; vgl. auch Alfred Lichtwark, Die Bedeutung der Amateurphotographie, Hrsg. auf Anregung des Hamburger Amateurphotographenvereins, Halle a.d. Saale 1894.

95 Alfred Lichtwark, Die fünfte internationale Ausstellung von Amateurphotographien in Hamburg, in: KfA 13.Jg., Heft 10, 15.Febr. 1898, S.145-155.

96 Vgl. auch Theorie der Fotographie: eine Anthologie, Band I, 1839-1912, Hrsg. Wolfgang Kemp, S.21-24; Texte dieser Anthologie, die die hier angesprochene Problematik zum Thema haben, sind Nr. 25-31.

97 Einen Überblick über die Diskussion des Naturalismusbegriffs in Frankreich bietet John Rewald, Die Geschichte des Impressionismus, op.cit., S.96-101.

98 Der 'Salon de 1863' erschien im 'Nord' (Bruxelles) am 14., 19. und 27. Mai, 4. Juni, 1. und 15. August und 12 September 1863, eine weitere Rezension des Salons mit Castagnarys Asteronym erschien im 'Courrier du dimanche'; Castagnarys Salonberichte wurden gesammelt posthum von Eugène Spuller 1892 ediert.

99 Zu seiner Biographie vgl. Einleitung zu 'Zwischen Kennerschaft und Engagement', Jules-Antoine Castagnary über Form und Funktion der neuen Kunst , in: Realismus als Widerspruch, Die Wirklichkeit in Courbets Malerei, Hrsg. Klaus Herding, Frankfurt/Main 1978, S.153-176, S.153-155.

100 Jules-Antoine Castagnary, Le Salon de 1863, in: ders., Salons (1857-1870) avec une préface de Eugène Spuller, Band I, Paris 1892, S.100-182, S.102.

101 Jules-Antoine Castagnary, Le Salon de 1863, op.cit., S.102-103.

102 Jules-Antoine Castagnary, Le Salon de 1863, op.cit., S.105-106.

103 Vgl. Grand Dictionnaire Universel par Pierre Larousse, Band 3, Paris 1866-1876, S.514.

104 Biographie in: Dictionnaire des Biographies, Hrsg. unter der Leitung von Pierre Grimal, Band II, Paris 1958, S.1561; einen Überblick über seine literarische Tätigkeit bietet der Dictionnaire des Littératures de Langue française, Hrsg. Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey, Band P-Z, Paris 1984, S.2524-2549, der Artikel über Zola ist von Colette Becker verfaßt.

105 Emile Zola, Mon Salon, in: Mes Haines, hrsg. und kommentiert von Maurice Le Blond und Eugène Fasquelle, Paris 1928, S.197-273.

106 Emile Zola, Mon Salon, op.cit., S.211-212.

107 Emile Zola, Mon Salon, op.cit., S.230.

108 Vgl. Klaus Herding, Zwischen Kennerschaft und Engagement, Jules-Antoine Castagnary über Form und Funktion der neuen Kunst, in: Realismus als Widerspruch, op.cit., S.153.

109 Vgl. etwa die bei John Rewald zitierte Kritik von Castagnary aus dem Jahr 1874, John Rewald, Die Geschichte des Impressionismus, op.cit., S.218. Castagnarys Kritik richtete sich vor allem gegen Paul Cézanne.

110 Grand Dictionnaire Universel par Pierre Larousse, Band 3, Paris 1866-1876, S.515.

111 Vgl. die Einleitung zu 'Zum Kunstwerk zurück - gegen die Mißachtung der Sinnlichkeit. Emile Zola: Proudhon und Courbet (1865), in: Realismus als Widerspruch, op.cit., S.141.

112 Vgl. Hans Sanders, Naturalismus und Ästhetizismus. Zum Problem der literarischen Evolution, in: Naturalismus/Ästhetizismus, Hrsg. Ch. und P. Bürger, J. Schulte-Sasse, Frankfurt/Main 1979, S.86-102.

113 So Hans-Eduard von Berlepsch, Ein Wort in Sachen Kunst von Emile Zola, 1.Teil, in: KfA 12.Jg., Heft 1, 1. Okt. 1896, S.5-9, S.5.

114 Zur Rezeption von Zola in Deutschland, vgl. Gerd Voswinkel, Der literarische Naturalismus in Deutschland. Eine Betrachtung der theoretischen Auseinandersetzung unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Zeitschriften, Phil.Diss. FU Berlin 1970, maschinenschriftl.; Hanno Möbius, Der Positivismus in der Literatur des Naturalismus, Wissenschaft, Kunst und soziale Frage bei Arno Holz, München 1980; Jutta Kolkenbrock-Netz, Fabrikation. Experiment. Schöpfung. Strategien ästhetischer Legitimation im Naturalismus (Reihe Siegen, Band 28: Germanist.Abteilung), Heidelberg 1981; Roy Cowen, Der Naturalismus, Kommentar zu einer Epoche, München 1973. Die Untersuchung von Voswinkel hat ergeben, daß Zolas kunsttheoretische Positionen innerhalb der Zeitschriften der damaligen Zeit nicht intensiv diskutiert wurden, vgl. Gerd Voswinkel, op. cit., S.35-45.

115 Max Liebermann, Autobiographisches, in: Max Liebermann, Die Phantasie in der Malerei, Schriften und Reden, Hrsg. Günter Busch, Frankfurt/Main 1978, S.27-31, S.28. (Erstveröffentlichung in: Über Land und Meer, 1889)

116 Max Liebermann, Über Jozef Israels, in: Max Liebermann, Die Phantasie in der Malerei, op.cit., S.75-85, S.83. (Erstveröffentlichung 1901 im Bruno Cassirer Verlag Berlin)

117 Vgl. Horst Gerson, Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Haarlem 1942, S.6; vor allem die sorgfältig ausgeführte Technik (Feinmalerei), die Erfassung von Mensch und Natur, die Liebe zum einfachen Gegenstand, was im Stilleben zum Ausdruck kommt, das ausdrucksvolle Helldunkel wurden gelobt und als Vorbilder herangezogen.

118 Vgl. Ute Immel, Die deutsche Genremalerei im 19. Jahrhundert, op.cit., S.58-63.

119 Vgl. G.W.F. Hegel, Vorlesungen zur Ästhetik, mit einführendem Essay von Georg Lukács, Berlin (DDR) 1955, 1.Teil, 3. Kap., A, S.194: "Diese Bürgerlichkeit und Unternehmungslust im Kleinen wie im Großen, im eigenen Lande wie ins weite Meer hinaus, dieser sorgfältige und zugleich reinliche, nette Wohlstand, die Froheit und Übermütigkeit in dem Selbstgefühl, daß sie dies alles ihrer Tätigkeit verdanken, ist es, was den allgemeinen Inhalt ihrer Bilder ausmacht."

120 Oder Claus, Thieme-Becker Band 24, Leipzig 1930, S.466-467.

121 Friedrich Pecht, Die erste Münchner Jahresausstellung 1889, V. Sittenbilder, in: KfA 4.Jg., Heft 22, 15. Aug. 1889, S.340-342, S.340.

122 F. Pt. (=Friedrich Pecht), Rezension des Buches 'Claus Meyers Werke', München 1891, in: KfA 6.Jg., Heft 15, 1. Mai 1891, S.240.

123 Meldung aus Karlsruhe, in: KfA 6.Jg., Heft 12, 15. März 1891, S.186, Rubrik 'Personal- und Ateliernachrichten'.

124 Zur Rezeption der niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts durch die Maler von Barbizon vgl. Petra ten Doeschate Chu, French Realism and the Dutch Masters, Utrecht 1974.

125 Jacob Burckhardt, Über die Niederländische Genremalerei (Vortragsfolge von 1874), in: ders., Die Kunst der Betrachtung. Aufsätze und Vorträge zur Bildenden Kunst, Hrsg. Henning Ritter, Köln 1984, S.335-379, S.350.

126 Jacob Burckhardt, Über die niederländische Genremalerei, op.cit., S.370.

127 Zur Veränderung der Rezeption der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts vgl. auch Eugène Fromentin, Les Maîtres d'Autrefois, 1. Ausgabe Paris 1876. Diese Publikation wurde zu einem wahren Kultbuch der neuen Malereiauffassung.

128 Max Liebermann, Über Jozef Israels, op.cit., S.77.

129 Vgl. Anna Wagner, Die Haager Schule, in: Katalog zur Ausstellung 'Die Haager Schule', Bonn, Hamburg 1972, S.7-18.

130 Vgl. Catalogue des collections du Musée Mesdag, XIX^{ième} siècle, Ecoles étrangères, Vorwort von Domela Nieuwenhuis, Den Haag 1984, S.9.

131 Max Liebermann, Über Jozef Israels, op.cit., S.79-80.

132 Vgl. Anna Wagner, Die Haager Schule, op.cit., S.21.

133 Lexikon der Kunst, Band III, Leipzig 1975, S.281.

134 Catalogue des collections du Musée Mesdag, op.cit., S.10.

135 Vgl. etwa Matthias Eberle in der Katalogbearbeitung des Ausstellungskataloges 'Max Liebermann in seiner Zeit', op.cit..

136 Zur politischen und wirtschaftlichen Situation in den Niederlanden vgl. Horst Lademacher, Geschichte der Niederlande. Politik, Verfassung, Wirtschaft, Darmstadt 1983.

Kapitel II: Nationalempfinden

1 Bernhard Fürst von Bülow, Denkwürdigkeiten, in 4 Bänden, Hrsg. Franz Stockhammern, 1.Band 'Vom Staatssekretariat zur Marokkokrise, Berlin 1930, S.173.

2 Vgl. Bernd Nicolai, Das Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I. in Berlin (1889-1897), Wettbewerb-Ausführung-Rezeption, Magisterarbeit der philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen 1980, S.7. Eine dezidierte Geschichte des Denkmals ist dieser Arbeit zu entnehmen.

3 Lexikon der Kunst, Band I, Leipzig 1968, S.240.

4 Zum Begriff des Nationaldenkmals vgl. Thomas Nipperdey, Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert, in: Historische Zeitschrift, Band 206, 1968, S.529-585.

5 Zur Definition vgl. ebenfalls Thomas Nipperdey, op.cit., S.533-546.

6 Helga Grebing, Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung. Ein Überblick, München 1966, S.70-71.

7 Vgl. etwa Konrad Sittenfeld (=Conrad Alberti), Was erwartet die deutsche Kunst von Kaiser Wilhelm II.?, Leipzig 1888. Alberti, eine der führenden Personen innerhalb des literarischen Naturalismus in Deutschland, argumentierte in dieser Schrift mit dieser Integrationsfähigkeit. Vgl. auch Ernst Engelberg, Kleinbürgerliche Demokratie und Sozialdemokratie in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, 30.Jg., 1982, Heft 7, S.590-608. Engelberg stellt an Beispielen deutscher Literaten das ambivalente Verhältnis zum Staat und dessen Repräsentaten in dieser Zeit vor. Vgl. auch Klaus-Michael Bogdal, Schaurige Bilder, Der Arbeiter im Blick des Bürgers, Frankfurt/Main 1978 und Marion Fishel Desmukh, Gutter art. German naturalist and impressionist painting and politics, 1870-1911, Diss.Columbia University 1975, Ann Arbor/Mich., London/Britain 1979.

8 Zur Entwicklung der künstlerischen Tätigkeit bei Aufspaltung des Kunstschaffens in einen privaten und einen öffentlichen Bereich in der 1.Hälfte des 19. Jahrhunderts vgl. Werner Busch, Die

notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin (W.) 1985.

9 Friedrich Pecht, Die beiden Münchner Ausstellungen für 1888, in: KfA 2.Jg., Heft 13, 1. April 1887, S.193-195, S.194.

10 Friedrich Pecht, Die erste Münchner Jahresausstellung 1889, XII.Schluß, in: KfA 5.Jg., Heft 4, 15. Nov. 1889, S.53-55, S.54.

11 Friedrich Pecht, Die erste Münchner Jahres-Ausstellung 1889, XII. Schluß, op.cit., S.54.

12 Friedrich Pecht, Die Münchner Jahresausstellung von 1891, Teil IV, in: KfA 6.Jg., Heft 23, 1. Sept. 1891, S.353-359, S.354.

13 Friedrich Pecht, Unsere Bilder, in: KfA 6.Jg., Heft 2, 15. Okt. 1890, S.30-31, S.30.

14 Friedrich Pecht, Die Berliner Jubiläumsausstellung, in: KfA 1.Jg., Heft 22, 15. Aug. 1886, S.311-321, S.316.

15 Friedrich Pecht, Die Münchner Internationale Ausstellung, Zur Einleitung, in: KfA 7.Jg., Heft 17, 1. Juni 1892, S.257-260, S.258.

16 Friedrich Pecht, Vor Eröffnung der zweiten Münchner Jahres-Ausstellung 1890, in: KfA 5.Jg., Heft 19, 1. Juli 1890, S.289-292, S.290.

17 Dr. Karl Voll, Neues von Fritz von Uhde, in: KfA 14.Jg., Heft 15, 1. Mai 1899, S.225-228, S.225.

18 Zu Uhde vgl. auch die interessante Interpretation von Rainer Maria Rilke, der in Uhdes frühen Christusdarstellungen den Wunsch eines Vaters, auf die Bedürfnisse seiner Kinder einzugehen, ausgedrückt sah. Rainer Maria Rilke, Uhdes Christus (1897), in: ders., Sämtliche Werke, 5.Band, Frankfurt/Main 1965, S.351-357.

19 Friedrich Pecht, Geschichte der Münchner Kunst im neunzehnten Jahrhundert, München 1888, S.369.

20 Friedrich Pecht, Über die deutsche Malerei der Gegenwart, in: KfA 1.Jg., Heft 1, 1. Okt. 1885, S.1-5, S.5.

21 Herman Helferich, Neue Kunst, Berlin 1887, S.30.

22 Vgl. hierzu Helga Grebing, Geschichte der deutschen Arbeiterbe-

wegung, op.cit., S.76-138; Hans-Ulrich Wehler, Das Deutsche Kaiserreich 1871-1918, Bd. 9 der Deutschen Geschichte, Hrsg. Joachim Leuschner, Göttingen 1973, S.86, S.118-122; Reinhard Opitz, Faschismus und Neofaschismus, Frankfurt/Main 1984, S.29-31.

23 Die evangelischen Arbeitervereine wurden 1904 bzw. 1907 wiedervereinigt.

24 Friedrich Naumann, Jesus als Volksmann, Göttinger Arbeiterbibliothek, Bd. 1, Heft 1, Frankfurt/Main 1894, S.11.

25 Vgl. Herman Helferich, Studie über den Naturalismus und Max Liebermann, in: KfA 12. Jg., Heft 15, 1. Mai 1897, S.225-228, und Karl Voll, Neues von Fritz von Uhde, op.cit..

26 Paul Schultze-Naumburg, Die Worpsweder, in: KfA 12.Jg., Heft 8, 15. Jan. 1896, S.116-118, S.116.

27 Paul Schultze-Naumburg, Die Internationale Ausstellung 1896 der Secession in München, Teil I, in: KfA 11.Jg., Heft 20, 15. Juli 1896, S.305-309, S.309.

28 Zu Paul Schultze-Naumburg vgl. auch Ludwig Bartning, Ein Pionier deutscher Kulturarbeit, München 1929.

29 Zu seinen Positionen in den 30er Jahren vgl. Paul Schultze-Naumburg, Das neue Reich und die Kunst, in: Nationalsozialistische Monatshefte, Hrsg. Adolf Hitler, 4.Jg., Okt. 1933, Heft 43, S.443-449.

30 Ludwig Bartning, Ein Pionier deutscher Kulturarbeit, op.cit., S.3.

31 Georg Voß, Die Ausstellung der Münchner Secession im Sommer 1894, in: KfA 9.Jg., Heft 19, 1. Juli 1894, S.289-294.

32 Jörn Rüsen, Historismus und Ästhetik - Geschichtstheoretische Voraussetzungen der Kunstgeschichte, in: Kritische Berichte, 3. Jg. (1975),Heft 2-3, S.5-11, S.7.

33 Zum Historismus in der Kunstgeschichte vgl. Jörn Rüsen, Ästhetik als Geschichtstheorie, in: Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich, Hrsg. Helmut Arntzen u.a., Berlin (W.), New York 1975, S.17-39; sowie 'Geschichte allein ist zeitgemäß', Historismus in Deutschland, Hrsg. Michael Brix und Monika Steinhauser, Lahn-Gießen 1978, darin vor allem: Heinrich Dilly, Entstehung und Geschichte des Begriffs 'Historismus' - Funktion und Struktur

einer Begriffsgeschichte, S.11-16, und Wolfgang Hardtwig, Traditionsbruch und Erinnerung. Zur Entstehung des Historismusbegriffs, S.17-27.

34 Friedrich Nietzsche, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, 1874 (zweite der Unzeitgemäßen Betrachtungen), Herausgegeben und mit einem Nachwort von Michael Landmann, Diogenes Taschenbuch 1984, Lizenzausgabe des Birkhäuser Verlages Basel.

35 Friedrich Nietzsche, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, op.cit., S.44-45.

36 Friedrich Nietzsche, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, op.cit., S.47.

37 Friedrich Nietzsche, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, op.cit., S.27-28; antiquarisch bedeutet hier eine der drei Kategorien, die Nietzsche der Geschichte zugrunde legte, die anderen beiden sind die monumentalische und die kritische Kategorie.

38 Gert Sautermeier, Zur Grundlegung des Ästhetizismus bei Nietzsche. Dialektik, Metaphysik und Politik in der 'Geburt der Tragödie', in: Naturalismus/Ästhetizismus, Hrsg. Christa Bürger, Peter Bürger und Jochen Schulte-Sasse, Frankfurt/Main 1979, S.224-243, S.235.

39 Gert Sautermeier, Zur Grundlegung des Ästhetizismus bei Nietzsche, op.cit., S.240.

Kapitel III: Sezession

1 Zu den politischen Auffassungen der Künstler vgl. Marion Fishel Desmukh, Gutter art. German naturalist and impressionist painting and politics 1870-1911, Diss. Columbia University 1975, Ann Arbor/London 1979.

2 Vgl. Werner Doede unter Mitarbeit von Gisela Doede, Die Berliner Secession. Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum ersten Weltkrieg, Berlin (W.) 1977; Peter Paret, Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland, Berlin (W.) 1981; Rudolf Pfefferkorn, Die Berliner Secession. Eine Epoche deutscher Kunstgeschichte, Berlin (W.) 1972.

3 Vgl. hierzu Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Hrsg. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, 2. Aufl. Frankfurt/Main 1974, S. 32-35; Herbert Marcuse, Über den affirmativen Charakter der Kultur (1937), in: ders., Kultur und Gesellschaft, 6. Aufl. Frankfurt/Main 1968, S. 56-101; Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936), in: ders., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Drei Studien zur Kunstsoziologie, 10. Aufl. Frankfurt/Main 1977, S. 7-44.

4 Vgl. Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt/Main 1974; Franz-Joachim Verspohl, Autonomie und Parteilichkeit: 'Ästhetische Praxis' in der Phase des Imperialismus, in: Autonomie der Kunst. Zur Genese einer bürgerlichen Kategorie, Hrsg. Berthold Hinz u.a., Frankfurt/Main 1972, S. 199-232.

5 Franz Mehring, Die Revolte der Künstler, in: ders., Gesammelte Schriften, Hrsg. Thomas Höhle, Hans Koch und Josef Schleifstein, Bd. 12, Aufsätze zur ausländischen Literatur, Vermischte Schriften, Berlin (DDR) 1963, S. 241-245, S. 241-242; (Erstveröffentlichung in: Die Neue Zeit, 18. Jg. (1899-1900) 1. Bd., S. 737-740).

6 Vgl. Sammelband: Das wilhelminische Bildungsbürgertum, Hrsg. Klaus Vondung, Göttingen 1976.

7 Vgl. Kenworth Moffett, Meier-Graefe as art-critic, München 1973, Anmerkung 389, S. 174-175. Moffett schildert hier den Konflikt zwischen Hugo von Tschudi, dem Direktor der Nationalgalerie von Berlin, und Wilhelm II. sowie die Auseinandersetzungen in Bremen zwischen Gustav Pauli, dem Direktor der Bremer Kunsthalle und dem Bremer Kunstverein. Tschudi, der die Sammlung von Werken französischer Impressionisten förderte, wurde in seiner Arbeit durch Erlasse des Kaisers immer mehr eingeschränkt, bis er kein Werk mehr - egal ob dem Museum geschenkt oder vom Museum angekauft - ohne ausdrückliche Genehmigung des Kaisers ausstellen durfte. 1908 ging es in der von Moffett beschriebenen Auseinandersetzung um den Ankauf von Werken aus der Schule von Barbizon. Tschudi verließ die Berliner Nationalgalerie und wurde Direktor der Bayrischen Staats- und Gemäldesammlungen. Bei dem Konflikt zwischen Pauli und dem Kunstverein ging es um den Ankauf eines Gemäldes von Vincent van Gogh. Die Auseinandersetzung bildete den unmittelbaren Anlaß für Carl Vinnens Schrift 'Ein Protest deutscher Künstler', Jena 1911.

8 Kaiser Wilhelm II., Die wahre Kunst, Rede vom 18.12.1901, in: Reden des Kaisers, Hrsg. Ernst Johann, München 2. Aufl. 1977, S. 99-103, S. 102-103. Heraushebung in der Textvorlage.

9 Ferdinand Avenarius, Zur Rede des Kaisers, in: Der Kunstwart, 15.Jg., 2.Januarheft 1902, Heft 8, S.361-365, S.364-365.

10 Vgl. Hermann Uhde-Bernays, Die Münchner Malerei im neunzehnten Jahrhundert, München o.J., S.233.

11 Vgl. Klaus Achim Hübner, 'Die Kunst für Alle'. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstzeitschrift, Phil.Diss. FU Berlin 1954 (maschinenschriftl.), S.79.

12 Zur Diskussion um die Munch-Ausstellung vgl. Curt Glaser, Edvard Munch, Berlin 1917, S.6-7.

13 Vgl. KfA 9.Jg., Heft 15, 1.Mai 1894.

14 Vgl. etwa: Meldung über die Gründung der Münchner Sezession, in: KfA 7.Jg., Heft 16, 15. Mai 1892, S.250, Rubrik 'Personal- und Ateliernachrichten'; Meldung über die Eingabe der Münchner Sezession beim kgl. bayr. Kultusministerium mit der Bitte um Möglichkeit einer Jahresausstellung im Glaspalast, in: KfA 7.Jg., Heft 20, 15. Juli 1892, S.315, Rubrik 'Ausstellungen und Sammlungen'; Wiedergabe der Eingabe der Sezession beim Magistrat der Stadt München mit der Bitte um Überlassung geeigneter Räumlichkeiten für Ausstellungen, in: KfA 7.Jg., Heft 21, 1. Aug. 1892, S.332, Rubrik 'Ausstellungen und Sammlungen'; Meldung über den ablehnenden Bescheid des Magistrates der Stadt München, in: KfA 7.Jg., Heft 23, 1.Sept. 1892, S.363, Rubrik 'Ausstellungen und Sammlungen'; Abdruck des Erlasses des kgl.bayr. Kultusministeriums über Ausstellungen in München, in: KfA 8.Jg., Heft 8, 15. Jan. 1893, S.123-124, Rubrik 'Ausstellungen und Sammlungen', im Anschluß daran kommentierte Meldung über die Reaktion des Vereins bildender Künstler (Sezession) vgl. S.124; vgl. auch die Berichterstattung zum 'Fall Munch': Meldung über die Munch-Ausstellung in Berlin, in: KfA 8. Jg., Heft 6, 15. Dez. 1892, S.89, Rubrik 'Ausstellungen und Sammlungen' (Die anschließende Nummer, Heft 7, 1. Jan. 1893 enthält auf S.102-103 einen Artikel von Jaro Springer zu der Ausstellung und deren Schließung. Der Artikel ist mit Dr. Relling gezeichnet.); Meldung über die Abstimmung im Verein Bildender Künstler in Berlin über die Schließung der Munch-Ausstellung, in: KfA 8.Jg., Heft 7, 1. Jan. 1893, S.108, Rubrik 'Personal-und Ateliernachrichten'.

15 Sein Vorname ist aus Künstlerlexika nicht zu ermitteln.

16 Lexikon der Kunst, Band II, Leipzig 1971, S.897.

17 Vgl. Peter Paret, Die Berliner Secession, op.cit., S.61-89.

18 Dr. Relling, Die Ausstellung der XI, in: KfA 8.Jg., Heft 14, 15. April 1893, S.217-218.

19 Vgl. Werner Doede, Die Berliner Secession, op.cit.; Peter Paret, Die Berliner Secession, op.cit., Paret spricht zwar auf S.58-61 dieses Problem an, geht aber in seiner Diskussion nicht näher darauf ein. Der konstatierte Sachverhalt führt so zu keiner Schlußfolgerung; Rudolf Pfefferkorn, Die Berliner Secession, op.cit..

20 Werner Doede, Die Berliner Secession, op.cit., S.7.

21 Vgl. Friedrich Pecht, Schlußbetrachtung der VI. Internationalen Münchner Ausstellung, in: KfA 8.Jg., Heft 2, 15. Okt. 1892, S.19-20 oder Friedrich Pecht, Die Jahresausstellung der Künstlergenossenschaft zu München, Teil I, in: KfA 10.Jg., Heft 22, 15. Aug. 1895, S.337-340, S.340.

22 Vgl. Michael Bringmann, Friedrich Pecht (1814-1903), Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850 und 1900, Berlin (W.) 1982, etwa S.128-133 zu Pechts Positionen in Bezug auf die Ausbildung der Künstler.

23 Friedrich Pecht, Die Münchner Internationale Ausstellung von 1892, Teil IV, in: KfA 7.Jg., Heft 20, 15.Juli 1892, S.305-308, S.308.

24 Friedrich Pecht, Die Jahresausstellung 1893 der Künstlergenossenschaft zu München, Teil I, in: KfA 8.Jg., Heft 21, 1.Aug. 1893, S.321-324, S.321.

25 Friedrich Pecht, Die Jahresausstellung 1893 der Künstlergenossenschaft zu München, Teil I, op.cit., S.324.

26 Jaro Springer, Die Ausstellung der '24' in Berlin, in: KfA 8. Jg., Heft 10, 15. Febr. 1893, S.153-154, S.153-154. Die Bezeichnung '24', die Springer hier verwendete, ist offensichtlich in Anlehnung an die 'XI' entstanden. Die Ausstellenden, deren Werke Springer hier rezensierte, waren 24 Münchner Sezessionisten, die jedoch keine eigene Gruppe gebildet hatten.

27 Benno Becker, Die Ausstellung der Secession in München, Teil I, in: KfA 8.Jg., Heft 22, 15. Aug. 1893, S.343-344, S.343-344.

28 Vgl. Dr. Relling, Die Berliner Kunstausstellung, Teil I, in: KfA 8.Jg., Heft 19, 1.Juli 1893, S.289-292, S.289.

29 Hans Eduard von Berlepsch, Die Frühjahr-Ausstellung der Münchner Secession, in: KfA 9.Jg., Heft 15, 1.Mai 1894, S.225-

228, S.226-227.

30 Paul Schultze-Naumburg, Die Internationale Ausstellung 1896 der Secession in München, Teil I, in: KfA 11.Jg., Heft 19, 1. Juli 1896, S.289-293, S.289.

31 Gustav Schönaich, Die Münchner Secession in Wien, in: KfA 10.Jg., Heft 8, 15. Jan. 1895, S.119-120, S.119-120.

32 Richard Mortimer, Die Ausstellung der Berliner Secession, Schlußteil, in: KfA 14.Jg., Heft 21, 1. Aug. 1899, S.326-327.

33 Zum Verhältnis der Berliner Sezession zu den Vettern Bruno und Paul Cassirer vgl. Curt Glaser, Die Geschichte der Berliner Sezession, Teil II, in: Kunst und Künstler, 26.Jg., 2.Heft, 1. Nov. 1927, S.66-70. Vgl. auch die Rezension zum Buch von Peter Paret, Berliner Secession, op.cit., von Ron Manheim in: Kritische Berichte, 10.Jg., Heft 3, 1982, S.67-75.

34 Vgl. Meldung in der KfA 9.Jg., Heft 8, 15. Jan. 1894, S.126, Rubrik 'Ausstellungen und Sammlungen', verändert wurden die Aufnahmekriterien - die Antragsteller mußten jetzt auf einer der letzten drei Glaspalastausstellungen ausgestellt haben - , alle Jurymitglieder mußten auf der Ausstellung ebenfalls Werke ausstellen, die Gesamtzahl der Exponate wurde auf ein Maximum von 1200 Werken beschränkt. Vgl. auch Meldung in KfA 8.Jg., Heft 19, 1. Juli 1893, S.301, Rubrik 'Vermischtes'.

35 In: KfA 5.Jg., Heft 14, 15. April 1890, S.220, Rubrik 'Preisausschreiben'.

36 Jaro Springer, in: Meldung aus Berlin, in: KfA 5.Jg., Heft 20, 15.Juli 1890, S.320, Rubrik 'Preisausschreiben'.

37 Vgl. Meldung in: KfA 6.Jg., Heft 5, 1.Dez. 1890, S.77-78, Rubrik 'Ausstellungen und Sammlungen'.

38 Vgl. Jürgen Weber, Entmündigung der Künstler, Geschichte und Funktionsweise der bürgerlichen Kunsteinrichtungen, München 1979, S.55. Weber gibt an, daß 1 Goldmark den Wert von 6.50 DM hatte.

39 Meldung in: KfA 6.Jg., Heft 11, 1. März 1891, S.173, Rubrik 'Ausstellungen und Sammlungen'.

40 Hans-Eduard von Berlepsch, Die Frühjahr-Ausstellung der Münchner Secession, in: KfA 9.Jg., Heft 15, 1. Mai 1894, S.225-228.

41 Vgl. Jürgen Habermas, Öffentlichkeit (ein Lexikonartikel)(1964), in: ders., Kultur und Kritik, Verstreute Aufsätze, Frankfurt/ Main 1973, S.61-69.

42 Herbert Marcuse, Über den affirmativen Charakter der Kultur, op.cit., S.63.

43 Herbert Marcuse, Über den affirmativen Charakter der Kultur, op.cit., S.86.

Kapitel IV: Wirklichkeitsauffassungen

1 Jaro Springer, Die Ausstellung der 'XI', in: KfA 11.Jg., Heft 14, 15. April 1896, S.211-213, S.211-212.

2 Aufgeführt bei Friedrich Boetticher, Malerwerke des Neunzehnten Jahrhunderts, 4 Bände, Dresden 1891-1901, 2.Bd., 1.Hälfte S.224, Nr.72 als Aquarell mit dem Titel 'Neugierige von einer Brücke zum Canal herabschauend'. Boetticher hebt als Besonderheit die Darstellung von 37 Personen hervor.

3 Friedrich Pecht, Ludwig Passini oder die alte und die moderne Kunst, in: KfA 1.Jg., Heft 13, 1.April 1886, S.177-179.

4 Friedrich Pecht, Ludwig Passini oder die alte und die moderne Kunst, op.cit., S.178.

5 Lexikon der Kunst, Band II, Leipzig 1971, S.165. Cornelius Gurlitt, der auch eine Ausbildung als Architekt erhalten hat, gehört zu den Begründern der Barockforschung in der Architekturgeschichte. Vgl. auch Cornelius Gurlitt, Selbstbiographie - Die Kunstwissenschaftler der Gegenwart in Selbstdarstellungen, Hrsg. Johannes Jahn, Leipzig 1924.

6 Lexikon der Kunst, Band I, Leipzig 1968, S.312-313.

7 Cornelius Gurlitt, Arnold Böcklin, in: KfA 9.Jg., Heft 2, 15. Okt. 1893, S.17-23, S.19.

8 Böcklin hat dieses Gemälde in mindestens einer weiteren Fassung gearbeitet. Vgl. hierzu: Katalog zur Ausstellung 'Arnold Böcklin 1827-1901, Gemälde, Zeichnungen, Plastiken.' Ausstellung zum 150. Geburtstag, Kunstmuseum Basel und Basler Kunstverein 1977, S.208, Kat. Nr.171. Hier wird eine zweite kleinere Fassung genannt, die sich, ehemals in der Kunsthalle Hamburg, heute in Schweizer Privatbesitz befindet. Nach Thieme-Becker, Band 4, Leipzig 1910, S.182 gibt der Sohn Arnold Böck-

lins, Carlo an, das Gemälde sei 1898 in einer ersten Fassung für einen Besteller in Berlin, in einer zweiten und dritten Fassung 1899 für einen Kunsthändler ausgeführt worden. Vgl. auch Rolf Andree, Arnold Böcklin, die Gemälde, Basel 1977, Kat. Nr. 388, S.460. Danach wurde 'Das Schweigen im Walde' 1886 von der Kunsthandlung Fritz Gurlitt an Otto Wesendonk verkauft, dessen Erben es 1911 dem Museum Posen, wo es sich heute noch befindet, als Leihgabe überließen. Offensichtlich sind die Angaben von Carlo Böcklin, zumindest in Bezug auf die Datierung, falsch.

9 Cornelius Gurlitt, Arnold Böcklin, op.cit., S.19-20.

10 Cornelius Gurlitt, Arnold Böcklin, op.cit., S.20.

11 Lexikon der Kunst, Band IV, Leipzig 1977, S.338-339.

12 Voll arbeitet nach seiner Promotion zum Dr. phil. als Honorarprofessor an der Technischen Hochschule München und als Konservator an der Alten Pinakothek. Er ist Mitarbeiter der 'Münchner Allgemeinen Zeitung'. Vgl. Wer ist's, zusammengestellt und herausgegeben von A.L. Degener, Voll wird bis einschließlich der 7. Ausgabe 1914 erwähnt. Angaben über Nekrologe in: Bibliographie der Kunst in Bayern, Band I, Hrsg. Hans Wichmann, Wiesbaden 1961, Nr. 7679-7881; zu Angaben über seine Kritikertätigkeit vgl. auch Marion Fishel Desmukh, Gutter Art. German naturalist and impressionist painting and politics, 1870-1911, Diss. Columbia University 1975 (Xeroskopie), Ann Arbor/Michigan und London/Britain 1979.

13 Dr. Karl Voll, Die VII. Internationale Kunstausstellung in München, I. Die Secession, in: KfA 12. Jg., Heft 20, 15. Juli 1897, S.313-319, S.315.

14 Dr. Karl Voll, Die VII. Internationale Kunstausstellung in München, I. Die Secession, op.cit., S.315-316.

15 Vgl. etwa: Friedrich Pecht, Franz von Lenbach zu seinem 50. Geburtstag am 13. Dezember 1886, in: KfA 2.Jg., Heft 6, 15. Dez. 1886, S.81-85, S.83 zu Franz von Lenbachs 'Hirtenknabe' (1860); Friedrich Pecht zu V. Bessanins 'Eine spannende Geschichte' (abgebildet in: KfA 2.Jg., S.334f. (ganzseitige Abbildung)), in: Unsere Bilder, KfA 2.Jg., Heft 21, 1. Aug. 1887, S.330; Friedrich Pecht über Frithjof Smith 'Nach der ersten Communion' (abgebildet in: KfA 8.Jg., S.108f. (ganzseitige Abbildung)), in: Rundschau, KfA 8.Jg., Heft 7, 1. Jan. 1893, S.103.

16 Vgl. etwa Jaro Springer, Die Internationale Jubiläums-Kunstausstellung in Berlin 1896, Teil I, in: KfA 11.Jg., Heft 18, 15. Juni 1896, S.273-276.

17 Otto Feld, Die Ausstellungen in den Champs-Elysées und auf dem Champ-de-Mars, in: KfA 11.Jg., Heft 18, 15. Juni 1896, S.277-280, S.279.

18 Meldung über die Ausstellung von Naturalisten im Kunstsalon Cassirer von E.K. Berlin, in: KfA 15.Jg., Heft 8, 15. Jan. 1900, S.185-186, Rubrik 'Ausstellungen und Sammlungen'.

19 Lexikon der Kunst, Band II, Leipzig 1971, S.644.

20 Im Zusammenhang mit Max Klinger haben im Verlauf der letzten 15 Jahre Ausstellungen stattgefunden, zu denen umfangreiche Kataloge erschienen sind, die einen ersten Einstieg in die Klingerforschung ermöglichen. Die 'Wiederentdeckung' Klingers - abgesehen von seiner Indienstnahme während der 30er Jahre durch die Nationalsozialisten - setzt mit der Ausstellung zu seinem 50. Todestag ein, die seine Vaterstadt Leipzig 1970 veranstaltete. Vgl. hierzu den Katalog zur Ausstellung 'Max Klinger 1857-1920, Ausstellung zum 50. Todestag des Künstlers', Museum der Bildenden Künste Leipzig 1970. Der Katalog enthält eine umfangreiche Bibliographie zur Klingerforschung. Weitere Literaturhinweise zu Klinger siehe Literaturverzeichnis.

21 Lexikon der Kunst, Band V, Leipzig 1978, S.117-118.

22 Dies ist ein auffälliger Unterschied zum 'Kunstwart', der Thoma als den Vertreter der neuen Kunst vorstellt.

23 Lexikon der Kunst, Band II, Leipzig 1971, S.281-282.

24 Vgl. Herman Helferich, Adolf Hildebrand, in: KfA 6.Jg., Heft 13, 1. April 1891, S.193-196.

25 Die Texte sind zusammengefaßt erschienen in: Adolf Hildebrand, Gesammelte Schriften zur Kunst, bearbeitet von Henning Bock, Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Bd. 39, Köln/Opladen 1969. Die erste Auflage von 'Das Problem der Form' erschien 1893, die dritte Auflage 1903 stellt die endgültige Fassung dar.

26 Henning Bock, Die Entstehung des Problems der Form, in: Adolf Hildebrand, Gesammelte Schriften, op.cit., S.17-40, S.20. Zur Bewertung von Hildebrands Position vgl. auch Joachim Geissler, Die Kunsttheorien von Adolf Hildebrand, Wilhelm Trübner und Max Liebermann, Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstlite-

ratur in Deutschland, Diss. Phil. Heidelberg 1963, Bad Wildungen 1963.

27 Helferich geht zu Beginn seines Artikels auf die Genannten ein, die er mit Arnold Böcklin vergleicht, für den er voll des Lobes ist. Vgl. Herman Helferich, Adolf Hildebrand, op.cit., S.193. Zu Genelli schreibt er, er sei überholt (vgl. S.190), Lenbach kein großer Künstler (vgl.S.190), Feuerbach 'zwar edel aber langweilig' (vgl. S.190-191). Zu Marées heißt es, er sei stilvoller als Böcklin, da er seine Ideen jedoch nicht umsetzen könne, fehle ihm 'komplettes Talent' (vgl. S.191).

28 Herman Helferich, Adolf Hildebrand, op.cit., S.190.

29 Lexikon der Kunst, Band III, Leipzig 1975, S.155-156.

30 Herman Helferich, Adolf Hildebrand, op.cit., S.191.

31 Herman Helferich, Adolf Hildebrand, op.cit., S.195-196.

32 Herman Helferich, Adolf Hildebrand, op.cit., S.196.

33 Vgl. Friedrich Haack, Die Kunst des XIX. Jahrhunderts, Esslingen 3. Auflage 1909 (Erstauflage Esslingen 1904).

34 Friedrich Haack, Böcklin und Klinger, Eine vergleichende Charakteristik, in: KfA 11.Jg., Heft 1, 1. Okt. 1895, S.1-4, S.1.

35 Böcklin war Schweizer Staatsbürger, der zwar an der Düsseldorfer Akademie seine Ausbildung erhalten hatte, Professor an der Kunstschule in Weimar und im Laufe seines Lebens wiederholt für längere Zeit in München war, aber seinen ständigen Wohnsitz in der Schweiz und in Italien hatte. Vgl. Lexikon der Kunst, Band I, Leipzig 1968, S.312.

36 Friedrich Haack, Böcklin und Klinger, op.cit., S.1-2.

37 Friedrich Haack, Böcklin und Klinger, op.cit., S.2.

38 Cornelius Gurlitt, Max Klinger, Teil I in: KfA 10.Jg., Heft 5, 1. Dez. 1894, S.65-73; Teil II in: KfA 10.Jg., Heft 6, 15. Dez. 1894, S.81-85.

39 Cornelius Gurlitt, Max Klinger, Teil I, op.cit., S.70. Die von Gurlitt hier erwähnten Werke sind Beispiele der Radierungszyklen von Klinger und zwar aus der Folge 'Dramen' (begonnen 1882, erschienen 1883) ein Blatt von 'Märztage' und Blatt II von 'Eine Mutter'. Die dritte Beschreibung ist zu vage, als daß eine eindeutige Zuordnung möglich wäre.

40 Max Klinger, Malerei und Zeichnung, 1. Auflage Privatdruck München 1891; ich zitiere im folgenden nach der 4. Auflage Leipzig 1903. Vgl. zu dieser Schrift auch die Biographie von Sigrid Ihle im Katalog zur Ausstellung 'Max Klinger 1857-1920, Ausstellung zu seinem 50. Todestag', Museum der Bildenden Kunst Leipzig 1970, S.18, wonach die Konzeption von 'Malerei und Zeichnung' auf das Jahr 1885 zurückgeht.

41 Max Klinger, Malerei und Zeichnung, op.cit., S.17.

42 Max Klinger, Malerei und Zeichnung, op.cit., S.24.

43 Cornelius Gurlitt, Max Klinger, Teil II, op.cit., S.84.

44 Vgl. hierzu etwa: Friedrich Theodor Vischer in der Besprechung von F. Hothos 'Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei', Berlin 1. Band 1842, 2. Band 1843, in: Friedrich Theodor Vischer, Deutsche Kunstgeschichte, in: Kritische Gänge, Bd. 5, 2. verm. Auflage, Hrsg. Robert Vischer, München 1922, S.98-172, S.145; Robert Vischer, Ueber das optische Formgefühl, Ein Beitrag zur Aesthetik, Leipzig 1873; Wilhelm Wundt, Vorlesungen über die Menschen- und Thierseele, Band 1, Hamburg und Leipzig 1906. Wundt verändert in den angegebenen Auflagen jeweils seine Ausführungen zur Wahrnehmung. Vgl. auch vom selben Autor Physiologische Psychologie, 3 Bände (ab der 5. Auflage), 6. umgearbeitete Auflage, Leipzig 1908 (Erstauflage Heidelberg 1874) und Herman von Helmholtz, Optisches über Malerei. Vorträge gehalten zu Berlin, Düsseldorf und Köln 1871-1873, Nachdruck in: Geh durch den Spiegel, Kataloge zu den Ausstellungen in der Galerie 'Der Spiegel' Köln, Richartzstr. 10, Folge 44, Günter Fruhtrunk 1965.

45 Friedrich Haack, Böcklin und Klinger, op.cit., S.3.

46 Julius Meier-Graefe, Der Fall Böcklin, Stuttgart 1905.

47 Thode ist übrigens ein Schwiegersohn von Richard Wagner.

48 Zum Thode-Liebermann Konflikt vgl. die folgende Literatur: Julius Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, 3 Bände, Stuttgart 1904 (nach Kenworth Moffett die überarbeitete Fassung des 'Beitrag zu einer modernen Ästhetik', der in Folgen im 1. Jahrgang der 'Insel' publiziert worden ist. Vgl. Beitrag zu einer modernen Ästhetik, in: 'Insel', 1.Jg., Band 1, S.65-91, S.181-204; Band 2, S.92-105, S.203-227, S.251-374; Band 3, S.199-224); Henry Thode, Arnold Böcklin: Gedenkworte, in: Bayreuther Blätter 1901, reprint in ders., Arnold Böcklin, Heidelberg 1905; Henry Thode, Böcklin und Thoma: Acht Vorträge über neudeutsche Malerei, Heidelberg 1903; Henry Thode,

Schauen und Glauben, Heidelberg 1903; Max Liebermanns Briefe an die Frankfurter Zeitung vom 7.7.1905, 18.7.1905 und 25.7. 1905, wiederabgedruckt in: Max Liebermann, Die Phantasie in der Malerei, hrsg. und eingeleitet von Günter Busch, Frankfurt/ Main 1978, S.156-160. Der gesamte Briefwechsel ist wiederabgedruckt bei Joachim Geissler, Die Kunsttheorien von Adolf Hildebrand, Wilhelm Trübner und Max Liebermann, Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstliteratur in Deutschland, op.cit., S.308-319; vgl. auch Peter Paret, Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im kaiserlichen Deutschland (aus dem Amerikanischen), Berlin (W.) 1981, S.246-261, eine Zusammenfassung des öffentlichen Briefwechsels befindet sich auf S.257-260.

49 Fuchs veröffentlicht 1904 die Schrift 'Der Kaiser, die Kultur und die Kunst. Betrachtungen über die Zukunft des Deutschen Volkes', die ironischer Weise den weiteren Untertitel 'Aus den Papieren eines Unverantwortlichen' trägt. Fuchs setzt hier die Position von Julius Langbehn fort. Vgl. Georg Fuchs, Der Kaiser, die Kultur und die Kunst. Betrachtungen über die Zukunft des deutschen Volkes, München und Leipzig 1904.

50 Georg Fuchs, Friedrich Nietzsche und die bildende Kunst, Teil I, in: KfA 11.Jg., Heft 3, 1. Nov. 1895, S.33-38; Teil II in: KfA 11.Jg., Heft 5, 1. Dez. 1895, S.71-73; Teil III in: KfA 11.Jg., Heft 6, 15. Dez. 1895, S.85-88.

51 Vgl. Georg Fuchs, Friedrich Nietzsche, Teil II, op.cit., S.71.

52 Vgl. Georg Fuchs, Friedrich Nietzsche, Teil II, op.cit., S.72.

53 Georg Fuchs, Friedrich Nietzsche, Teil II, op.cit., S.72.

54 Georg Fuchs, Die Ausstellungen von 1894 und die Kunst der Zukunft, in: KfA 10.Jg., Heft 1, 1. Okt. 1894, S.10-13, S.12.

55 Vgl. Georg Fuchs, Friedrich Nietzsche, Teil I, op.cit., S.34.

56 Vgl. Georg Fuchs, Friedrich Nietzsche, Teil III, op.cit., S.86.

57 Vgl. Georg Fuchs, Die Ausstellungen von 1894 und die Kunst der Zukunft, op.cit., S.12.

58 Cornelius Gurlitt entwickelt sich zu dieser Position hin. Seine zu Beginn des Kapitels skizzierte Position, die in der Interpretation des Böcklin Bildes 'Schweigen im Walde' zum Ausdruck kommt, überwindet er zu Gunsten einer formimmanenten Bildanalyse.

59 Lexikon der Kunst, Band I, Leipzig 1968, S.704-705; zu seiner Biographie vgl. auch Hermann Konnerth im Vorwort zu: Conrad Fiedler, Schriften über Kunst, Band I, hrsg. von Hermann Konnerth, München 1913, sowie Julius Meier-Graefe, Hans von Marées, Sein Leben und sein Werk, 1. Band, München 1910, S.123 ff.

60 Fiedlers Aufsatz 'Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit' erscheint erstmals 1881 in der wissenschaftlichen Beilage der Leipziger Zeitung. 1896, nach Fiedlers Tod, gibt Hans Marbach einige seiner Schriften, u.a. 'Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit' heraus. Diese Schriftensammlung bildet den 1. Band von Conrad Fiedler, Schriften über Kunst, den Hermann Konnerth 1913 herausgibt. Ich zitiere im folgenden nach: Conrad Fiedler, Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit, in: ders., Schriften über Kunst, Band I, Hrsg. Hermann Konnerth, München 1913, S.133-182.

61 Zu Fiedlers Tod erscheint ein knapper Nachruf, in dem auf seine Verdienste als Förderer Hans von Marées und sein Verständnis für Böcklin eingegangen wird. Vgl. Meldung aus München (Nachruf auf Conrad Fiedler), in: KfA 10.Jg., Heft 19, 1. Juli 1895, S.299, Rubrik 'Personal- und Ateliernachrichten'.

62 Ich zitiere nach der 3. Auflage, erschienen 1907.

63 Vgl. Cornelius Gurlitt, Die Deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Ihre Ziele und Taten, Berlin 1907, S.492-493.

64 Cornelius Gurlitt, Die Deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts, op. cit., S.493.

65 Conrad Fiedler, Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit, op.cit., S.155.

66 Conrad Fiedler, Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit, op.cit., S.158-159.

67 Conrad Fiedler, Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit, op.cit., S.166.

68 In diesem Zusammenhang ist die Formulierung von Fiedler interessant 'sie (die naturalistische Schule, B.P.) tritt auf die Seite derer, die in der Darstellung der Wirklichkeit, nicht in der Umgestaltung derselben das Wesen der künstlerischen Tätigkeit sehen', die an Karl Marx 11.These über Feuerbach erinnert, wo es heißt: "Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kömmt darauf an, sie zu verändern." Siehe Karl Marx, Thesen über Feuerbach, in: Karl Marx, Friedrich Engels,

Ausgewählte Werke in sechs Bänden, Band I, Frankfurt/Main 1970, S.196-200, S.200, Hervorhebung im Original.

69 Conrad Fiedler, Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit, op.cit., S.167.

70 Conrad Fiedler, Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit, op.cit., S.180.

71 In einem ganz anderen Zusammenhang hat Richard Shiff auf die Gemeinsamkeiten von Impressionismus und Symbolismus hingewiesen und thematisiert, daß die Gegensätzlichkeiten, die in der Naturverarbeitung beider Stilrichtungen gesehen werden, mehr konstruiert als tatsächlich vorhanden sind. Vgl. Richard Shiff, The End of Impressionism: A Study in Theories of Artistic Expression, in: 'The Art Quarterly', N.S. 1, 1978, S.338-378.

72 Die Tafel zeigt, wie Voll erwähnt, das Mittelbild. Der linke Flügel trägt den Titel 'Junges Mädchen', der rechte Flügel heißt 'Reife Frau'. Das vollständige Triptychon befindet sich im Besitz der Neuen Pinakothek München, Inv.Nr. 10821.

73 Karl Voll, Die V. Internationale Kunstausstellung der Münchner Secession, Teil I, in: KfA 13.Jg., Heft 18, 15. Juni 1898, S.273-276, S.275.

74 Max Klinger, Malerei und Zeichnung, op.cit., S.27.

75 Vgl. hierzu Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, Werkausgabe Band X, Hrsg. Wilhelm Weischedel, 2. Auflage Frankfurt/Main 1977 (1. Auflage Wiesbaden 1957). Hier heißt es im §1: "Umzu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehen wir die Vorstellung nicht durch den Verstand auf das Objekt zum Erkenntnisse, sondern durch die Einbildungskraft (vielleicht mit dem Verstand verbunden) auf das Subjekt und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben. Das Geschmacksurteil ist also kein Erkenntnisurteil, mithin nicht logisch, sondern ästhetisch, worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund nicht anders als subjektiv sein kann. S.115, Unterstrichenes gesperrt gedruckt.

76 Franz-Joachim Verspohl, Autonomie und Parteilichkeit: 'Ästhetische Praxis' in der Phase des Imperialismus, in: Autonomie der Kunst. Zur Genese einer bürgerlichen Kategorie, Hrsg. Berthold Hinz, Michael Müller u.a., Frankfurt/Main 1972, S.199-232, S.219.

Zusammenfassung: Das Bild von Naturalismus

1 Vgl. Friedrich Gross, Realisten des 19. Jahrhunderts als 'Idylliker'? Auch ein Beitrag zur Realismusdebatte, in: Kritische Berichte, 11.Jg. (1983), Heft 2, S.58-80 und Matthias Eberle, Bearbeitung des Gemäldeteils im Katalog zur Ausstellung 'Max Liebermann in seiner Zeit', Nationalgalerie Berlin (W.), Haus der Kunst München 1979/1980.

Artikelverzeichnis

Diejenigen Artikel, Meldungen und Berichte der Jahrgänge 1-15 der Zeitschrift 'Kunst für Alle' sind in chronologischer Reihenfolge aufgeführt, die sich direkt mit Werken der Malerei des Naturalismus beschäftigen oder Aspekte behandeln, die für die Diskussion der Naturalismusrezeption von Relevanz sind.

Emil Heilbutt schreibt für die 'Kunst für Alle' unter dem Pseudonym Herman Helferich. Abkürzungen sind entschlüsselt, soweit es aus dem Zusammenhang oder auf Grund der Kenntnis der Verwendung der Abkürzung möglich gewesen ist, nicht eindeutige Fälle sind mit einem Fragezeichen versehen. Es ist durchaus möglich, daß einige Autorennamen Pseudonyme sind, diese in der Literatur über Kunstpublizistik jedoch bisher nicht entschlüsselt werden konnten. Mir war es nicht möglich zu klären, wer sich hinter dem Asteronym der drei Sterne verbirgt.

Geht aus dem Titel des zitierten Artikels nicht eindeutig hervor, in welchem Zusammenhang dieser mit der Diskussion um den Naturalismus steht, so habe ich stichwortartig den für diese Diskussion entscheidenden Aspekt im Anschluß in Klammern aufgeführt.

1. Jahrgang 1885/86

Friedrich Pecht, Über die deutsche Malerei der Gegenwart, Heft 1, 1.Oktober 1885, S.1-5.

K.v.Perfall, Die Achenbach-Feier in Düsseldorf, Heft 2, 15.Oktober 1885, S.17-20. (über realistische Naturverarbeitung in der Malerei)

Friedrich Pecht, An unsere Freunde, Heft 7, 1.Januar 1886, S.93-95. (über die Zielsetzung der Zeitschrift)

Friedrich Pecht, Über die Staatliche Kunstpflege in Bayern, Heft 8, 15.Januar 1886, S.109-111. (über die Aufgabe der Kunst im Staat)

Friedrich Pecht, Die modernen Stoffe in der Historienmalerei, Heft 12, 15. März 1886, S. 163-165. (Forderung nach Gegenwartsbezug in der Kunst)

Friedrich Pecht, Ludwig Passini oder die alte und die moderne Kunst, Heft 13, 1. April 1886, S. 177-179.

Franz Reber, Fritz von Uhde, Heft 15, 1. Mai 1886, S. 207-211.

Friedrich Pecht, Die Berliner Jubiläums-Ausstellung, Teil III, Heft 19, 1. Juli 1886, S. 263-271. (religiöse Darstellungen)

Friedrich Pecht, Die Berliner Jubiläums-Ausstellung, Teil V (Fortsetzung), Heft 21, 1. August 1886, S. 295-304. (zu Max Liebermanns 'Tischgebet')

Friedrich Pecht, Die Berliner Jubiläums-Ausstellung, Teil V (Fortsetzung), Heft 22, 15. August 1886, S. 311-321. (Gegensatz von Werken mit ländlicher und städtischer Thematik)

2. Jahrgang 1886/87

Friedrich Pecht, Die Berliner Jubiläums-Ausstellung, Teil VIII (Fortsetzung) und Teil IX, Heft 1, 1. Oktober 1886, S. 1-8. (Werke skandinavischer Künstler als Vorbilder für die Darstellung des einfachen Lebens)

Karl Raupp, Willingshausen, Heft 1, 1. Oktober 1886, S. 11-14. (Herausbildung von mehr Realitätsnähe in der Malerei durch das Studium des Lebens auf dem Lande)

Meldung über Medaillenvergabe und Ankäufe auf der Berliner Jubiläumsausstellung, Rubrik 'Atelier- und Personalnachrichten', Heft 1, 1. Oktober 1886, S. 14-15.

Anzeige über eine Ausstellung von Werken niederländischer Maler aus dem 17. Jahrhundert aus Privatsammlungen an Rhein und Westfalen in Düsseldorf, Rubrik 'Ausstellungen und Sammlungen', Heft 1, 1. Oktober 1886, S. 15. (Rubens, Rembrandt, van Dyck, Frans Hals, Jan Steen, Teniers, Ostade, Ruisdael, de Keyser stehen dem Zeitgeschmack der Leser nahe)

Friedrich Pecht, Die Berliner Jubiläums-Ausstellung, Schlußbetrachtung, Heft 3, 1. November 1886, S. 33-43. (über die Aufgaben der Kunst)

Friedrich Pecht, Franz von Lenbach, Zu seinem 50. Geburtstage am 13. Dezember 1886, Heft 6, 15. Dezember 1886, S. 81-85. (Lenbach als Naturalist)

Friedrich Pecht, Die vervielfältigende Kunst auf der Berliner Jubiläumsausstellung, Heft 7, 1. Januar 1887, S.100-102. (über Fotografie)

Wilhelm Lindenschmidt, Gedanken über Reform der deutschen Kunstschulen, Heft 9, 1. Februar 1887, S.129-138. (Forderung nach Naturstudium); vgl. hierzu auch die Meldung über die Veränderungen an der Münchner Akademie, Heft 12, 15. März 1887, S.191, Rubrik 'Vermischte Nachrichten', die auf Lindenschmidts Artikel Bezug nimmt.

Meldung über die Erfolge bei der Verwendung von elektrischem Bogenlicht im Atelier, Rubrik 'Vermischte Nachrichten', Heft 9, 1. Februar 1887, S.141-142.

Herman Helferich, Reisebrief aus Dresden, Heft 10, 15. Februar 1887, S.145-152. (Waisenhausthematik)

Otto Leixner, Berechtigung und Grenzen des Realismus, Heft 11, 1. März 1887, S.161-164.

Friedrich Pecht, Unsere Bilder, Heft 11, 1. März 1887, S.172-173. (zu Fritz Schnitzlers 'Das Schafbad')

Friedrich Pecht, Karl Raupp, Heft 12, 15. März 1887, S.181-184. (über die Aufgaben der Kunst)

Karl Raupp, Tempi passati! München und seine erste große Kunstausstellung im Glaspalast, Heft 12, 15. März 1887, S.184-187. (über die Entwicklung einer naturalistischen Malerei)

Friedrich Pecht, Die beiden Münchner Ausstellungen für 1888, Heft 13, 1. April 1887, S.193-195. (Aufgaben der Kunst)

Fritz Bley, Kloster Loccum, Heft 13, 1. April 1887, S.195-201. (über religiöse Themen bei Eduard von Gebhardt)

Friedrich Pecht, Unsere Bilder, Heft 13, 1. April 1887, S.203-204. (zu Eduard von Gebhardts 'Pietà')

Herman Helferich, Studie über den Naturalismus und Max Liebermann, Teil I, Heft 14, 15. April 1887, S.209-214.

Friedrich Pecht, Unsere Bilder, Heft 14, 15. April 1887, S.221. (zu Thomas Faeds 'Von der Hand in den Mund', Pecht stellt dieses Gemälde Werken des Naturalismus gegenüber.)

Herman Helferich, Studie über den Naturalismus und Max Liebermann, Teil II, Heft 15, 1. Mai 1887, S.225-229.

Friedrich Pecht, Unsere Bilder, Heft 15, 1. Mai 1887, S.236-238. (zu Gotthardt Kuehls 'Lübecker Waisenhaus'.)

Otto Brandes, Der Pariser Salon 1887, Heft 17, 1. Juni 1887, S. 256-261. (zu Fritz v. Uhde 'Abendmahl')

Otto Brandes, Der Pariser Salon 1887 (Fortsetzung), Heft 19, 1. Juli 1887, S. 289-292). (zur Motivwahl und zum Einfluß von J. J. Millet)

Friedrich Pecht, Meisterwerke des Rijksmuseums in Amsterdam, Buchbesprechung zu einem 'Photogravüre-Prachtwerk' über das Museum im Franz Hanfstängel Verlag, mit einem Text von A. Bredius, Heft 17, 1. Juni 1887, S. 268. (niederländische Kunst als Ausdruck bürgerlichen Selbstbewußtseins)

Friedrich Pecht, Über den heutigen französischen Impressionismus, Heft 22, 15. August 1887, S. 337-339.

Georg Voß, Die Berliner Kunstausstellung, Heft 23, 1. September 1887, S. 356-359. (u.a. über Hellmalerei)

Georg Voß, Die Berliner Kunstausstellung (Fortsetzung), Heft 24, 15. September 1887, S. 369-371. (positiver Ausblick auf die weitere Entwicklung der Kunst)

3. Jahrgang 1887/88

Friedrich Pecht, Unsere Bilder, Heft 1, 1. Oktober 1887, S. 12-13. (zu Benjamin Vautiers 'Eine bange Stunde')

Georg Voß, Eine Ausstellung der Hellmaler, Heft 12, 15. März 1888, S. 187-188.

Karl v. Vincenti, Die Wiener Internationale Jubiläums-Kunstaussstellung, Heft 14 (Fortsetzung aus Heft 13), 15. April 1888, S. 211-215. (u.a. zu Firle, Smith und L. v. Kalckreuth)

Friedrich Pecht, Die Münchner Ausstellungen von 1888, Einleitung Heft 17, 1. Juni 1888, S. 259-265. (Überblick über die Entwicklung der Kunst in Deutschland)

Otto Brandes, Der Pariser Salon 1888, Heft 17, 1. Juni 1888, S. 266-268. (Interpretation von Darstellungen des Landlebens)

Friedrich Pecht, Die Münchner Ausstellungen von 1888, Heft 18, 15. Juni 1888, S. 275-283. (religiöse Darstellungen als Ausdruck der aktuellen sozialen Zustände in Deutschland; Kritik am Impressionismus)

Friedrich Pecht, Die Münchner Ausstellungen von 1888, Teil II, Heft 19, 1. Juli 1888, S. 291-299. (zur Themenwahl des 'Sittenbildes')

Friedrich Pecht, Die Münchener Ausstellungen von 1888, Teil III, Heft 20, 15.Juli 1888, S.307-314. (Malerei mit 'Themen aus dem Volke')

Georg Voß, Die Berliner Kunstausstellungen, Heft 22, 15.August 1888, S.344-346. (zu Max Liebermanns 'Gemüseputzerinnen')

4. Jahrgang 1888/89

Friedrich Pecht, Die Münchener Ausstellungen von 1888, Schlußbetrachtungen, Heft 1, 1.Oktober 1888, S.1-9.

Meldung über eine Ausstellung von 'Hellmalern' in der Gurlittschen Kunsthandlung Berlin, Rubrik 'Ausstellungen und Sammlungen', Heft 9, 1.Februar 1889, S.142.

Georg Voß, Die Augenblicksphotographie und die Künstler, Heft 10, 15.Februar 1889, S.148-151.

Meldung über eine Leibl Ausstellung in der Gurlittschen Kunsthandlung in Berlin, Rubrik 'Ausstellungen und Sammlungen', Heft 11, 1.März 1889, S.174, Meldung von G.V. (Georg Voß ?)

Friedrich Pecht, Unsere Bilder, Heft 16, 15.Mai 1889, S.253-254. (zu Ludwig Passinis 'Viatikum')

Friedrich Pecht, Vor Eröffnung der ersten Münchener Jahres-Ausstellung 1889, Heft 19, 1.Juli 1889, S.289-291. (Themen der Kunst zeigen die gesellschaftliche Veränderung)

Otto Brandes, Der Pariser Salon 1889, Heft 19, 1.Juli 1889, S.292-292. (zu Realismusauffassungen)

Friedrich Pecht, Die erste Münchner Jahres-Ausstellung 1889, Teil I, Heft 20, 15.Juli 1889, S.305-309. (u.a. zur Pleinairmalerei)

Otto Brandes, Der Pariser Salon, Teil II, Heft 20, S.309-312. (u.a. zu Gotthardt Kuehl)

Friedrich Pecht, Die erste Münchner Jahres-Ausstellung 1889, Teil III : Geschichtsbilder, Heft 21, 1.August 1889, S.321-324. (Auseinandersetzung mit Naturalismus)

Karl Raupp, Die Photographie in der modernen Kunst, Heft 21, 1.August 1889, S.325-326.

Friedrich Pecht, Die erste Münchner Jahres-Ausstellung 1889, V. Sittenbilder, Heft 22, 15.August 1889, S.340-342.

Johannes Proelß, Modelle, Ein Novellenkranz, IV. Pleinair, Heft 23, 1. September 1889, S. 356-362.

Meldung über Medaillenvergabe auf der Münchner Jahres-Ausstellung, Heft 23, 1. September 1889, S. 366-367.

5. Jahrgang 1889/90

Friedrich Pecht, Die erste Münchner Jahres-Ausstellung 1889, VIII. Die fremden Nationen, Heft 3, 1. November 1889, S. 33-36. (Kritik am Impressionismus)

Otto Brandes, Die Ausstellung der fremden Malerschulen auf dem Marsfelde , Heft 3, 1. November 1889, S. 37-43. (Kritik an der Pleinairmalerei)

Friedrich Pecht, Die erste Münchner Jahres-Ausstellung 1889, XII. Schluß, Heft 4, 15. November 1889, S. 53-55. (über die Aufgaben der Kunst, Kritik an der Pleinairmalerei)

Friedrich Pecht, Anselm Feuerbach zur 10. Wiederkehr seines Todestages (4. Jan. 1880), Heft 8, 15. Januar 1890, S. 113-117. (Feuerbach als Vertreter einer idealistischen, unverstandenen Kunstrichtung)

Friedrich Pecht, Unsere Bilder, Heft 11, 1. März 1890, S. 172-173. (Max Liebermann, 'Holländische Dorfstraße')

F. Pt. (=Friedrich Pecht), Rembrandt als Erzieher, Heft 13, 1. April 1890, S. 193-197.

Max von Flotow, Kunst und Handwerk. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der Gegenwart, Heft 14, 15. April 1890, S. 209-212. (zeitgenössische Kunst als Ausdruck einer demokratischen Gesellschaftsordnung)

Friedrich Pecht, Vor Eröffnung der zweiten Münchner Jahres-Ausstellung 1890, Heft 19, 1. Juli 1890, S. 289-292. (Pecht zu Naturalismus)

Friedrich Pecht, Die zweite Münchner Jahres-Ausstellung 1890, Heft 20, 15. Juli 1890, S. 305-310. (über den Einfluß des Impressionismus auf die deutsche Malerei)

Otto Brandes, Der Salon Meissonier, Teil II, Heft 19, 1. Juli 1890, S. 292-296. (Kritik an Uhde und Liebermann)

Friedrich Pecht, Bericht über Ausstellung des Münchner Kunstvereins, Rubrik 'Ausstellungen und Sammlungen', Heft 20, 15. Juni 1890, S. 317-318. (über Hans Thoma)

Friedrich Pecht, Die zweite Münchner Jahres-Ausstellung, IV. Die Sittenbilder, Heft 21, 1.August 1890, S.321-326. (u.a. über Frithjof Smith Hinwendung zur Pleinairmalerei; über Arnold Böcklin)

Jaro Springer, Die akademische Kunstausstellung in Berlin, Heft 21, 1.August 1890, S.329-332. (u.a. über Max Liebermann)

Auktionswesen (anonym), Heft 23, 1.September 1890, S.362-364. (über Aufgaben des Kunsthandels)

Friedrich Pecht, Die zweite Münchner Jahres-Ausstellung 1890, Heft 24, 15.September 1890, S.374-375. (Schlußbetrachtung, u.a. Reflexion über den Einfluß des französischen Impressionismus)

Künstler und Käufer (anonym), Heft 24, 15.September 1890, S.376-377. (Auseinandersetzung mit der Pleinairmalerei)

6. Jahrgang 1890/91

J.E. (München), Beschreibung von zwei Gemälden von Fritz von Uhde, 'In den Feldern' und 'Näherin', Heft 1, 1.Oktober 1890, S.14, Rubrik 'Personal- und Ateliernachrichten'.

Friedrich Pecht, Unsere Bilder, Heft 2, 15.Oktober 1890, S.30-31. (zu Jean Berauds 'Volksversammlung')

Friedrich Pecht, Unsere Bilder, Heft 3, 1.November 1890, S.42-43. (zu Paul Rüths 'Nachmittagsstunden')

Friedrich Pecht, Unsere Bilder, Heft 4, 15.November 1890, S.56-57. (zu Julien Duprés 'Bei der Heuernte')

Friedrich Pecht, Unsere Bilder, Heft 5, 1.Dezember 1890, S.71-72. (Vergleich von Benjamin Vautiers 'Hinterlist' mit Gotthardt Kuehls 'Schwierige Frage')

Friedrich Pecht, Die Karlsruher Landschaftsschule, Heft 10, 15.Februar 1891, S.145-148.

Anonym, Über die Beurteilung von Bildern, Heft 10, 15.Februar 1891, S.152-155. (u.a. Kritik an Max Liebermann, Fritz von Uhde und Franz von Stuck)

Herman Helferich, Künstler und Kunstkritik, Teil I, Heft 11, 1.März 1891, S.164-169.

Friedrich Pecht, Unsere Bilder, Heft 11, 1.März 1891, S.169-170. (zu Marcs 'Der Bischof auf Reisen')

Meldung über den Ruf Klaus Meyers an die Akademie Karlsruhe, Heft 12, 15. März 1891, S.186, Rubrik 'Personal- und Ateliernachrichten'.

B.B. (Benno Becker ?), Bericht über eine Ausstellung in der Litauerschen Kunsthandlung in München, die Werke von Gotthardt Kuehl, Hugo von Habermann und Albert Keller zeigt, Heft 12, 15.März 1891, S.190, Rubrik 'Ausstellungen und Sammlungen'.

Herman Helferich, Adolf Hildebrand, Heft 13, 1.April 1891, S.193-196.

Herman Helferich, Fünf Münchner Ausstellungen, Heft 14, 15.April 1891, S.212-215. (u.a. zu Max Liebermann, Wilhelm Trübner, Max Klinger und Leopold von Kalckreuth)

J.E., Meldung über die Fertigstellung des Gemäldes 'Frühmarkt in Haarlem' von Max Liebermann, Heft 14, 15.April 1891, S.220, Rubrik 'Personal- und Ateliernachrichten'.

F.Pt. (Friedrich Pecht), Rezension des Buches 'Claus Meyers Werke, München 1891', Heft 15, 1.Mai 1891, S.240.

Friedrich Pecht, Rezension des Buches 'Rembrandt als Erzieher', Heft 16, 15.Mai 1891, S.255-256.

Jaro Springer, Die Internationale Kunstausstellung in Berlin, Teil I, Heft 17, 1.Juni 1891, S.257-262. (u.a. zu Pleinairmalerei)

H.M. (= Henriette Mendelsohn ?), Die jungen Künstler von ehedem und heut, Heft 17, 1.Juni 1891, S.265-267. (Kritik an der Pleinairmalerei)

Jaro Springer, Die Internationale Kunstausstellung zu Berlin, Teil II, Heft 18, 15.Juni 1891, S.273-276. (u.a. zu Pleinairmalerei bei Max Liebermann)

Otto Brandes, Die beiden Pariser Salons, Heft 18, 15.Juni 1891, S.276-283. (Kritik an der Pleinairmalerei)

Friedrich Pecht, Die Münchner Jahres-Ausstellung von 1891, Heft 20, 15.Juli 1891, S.305-308. (u.a. Kritik am Naturalismus)

Friedrich Pecht, Die Münchner Jahres-Ausstellung von 1891, Heft 22, Teil II, 15.August 1891, S.337-340. (u.a. Kritik an der Entwicklung der niederländischen Malerei)

Friedrich Pecht, Die Münchner Jahres-Ausstellung von 1891, Teil IV, Heft 23, 1.September 1891, S.353-359. (Kritik am Naturalismus)

7. Jahrgang 1891/92

Friedrich Pecht, Zum Beginn des neuen Jahrgangs, Heft 1, 1.Oktober 1891, S.1-3. (Einschätzung der Situation der Kunst)

Herman Helferich, Wilhelm Leibl, Heft 8, 15.Januar 1892, S.113-118.

Herman Helferich, Biaritz, Heft 16, 15.Mai 1892, S.244-248. (Pleinairmalerei)

Meldung über die Gründung der Münchner Sezession, Heft 16, 15.Mai 1892, S.250, Rubrik 'Personal- und Ateliernachrichten'.

Friedrich Pecht, Die Münchner Internationale Ausstellung, Zur Einleitung, Heft 17, 1.Juni 1892, S.257-260. (u.a.Kritik am Naturalismus)

Otto Brandes, Die Pariser Salons 1892, Heft 19, 1.Juli 1892, S.293-297. (zur Entwicklung der religiösen Themen in der Malerei)

Friedrich Pecht, Die Münchner Internationale Ausstellung von 1892, Teil IV, Heft 20, 15.Juli 1892, S.305-308. (u.a. Kritik am Naturalismus)

Otto Brandes, Die Pariser Salons 1892 (Schluß), Heft 20, 15.Juli 1892, S.309-312. (u.a. Kritik an Max Liebermanns 'Frühmarkt in Haarlem')

Meldung über eine Eingabe der Münchner Sezession beim bayrischen Kultusministerium, Heft 20, 15.Juli 1892, S.315, Rubrik 'Ausstellungen und Sammlungen.

Meldung über eine Eingabe der Münchner Sezession beim Magistrat der Stadt München, Heft 21, 1.August 1892, S.332, Rubrik 'Ausstellungen und Sammlungen'.

Meldung über Entscheidung des Magistrats der Stadt München zur Eingabe der Sezession, Heft 23, 1.September 1892, S.363, Rubrik 'Ausstellungen und Sammlungen'.

8. Jahrgang 1892/93

Friedrich Pecht, Die Münchner Internationale Ausstellung von 1892, Schlußbetrachtung, Heft 2, 15.Oktober 1892, S.19-22. (Einschätzung der Entwicklung der Kunst)

Friedrich Pecht, Rundschau, Heft 4, 15.November 1892, S.51-52. (über die Aufgabe der Kunst, Kritik am Naturalismus)

Paul Schultze-Naumburg, Die Bedeutung der illustrierten Zeitschriften für die Kunst, Heft 7, 1. Januar 1893, S. 97-101.

Dr. Relling (=Jaro Springer), Der Fall Munch, Heft 7, 1. Januar 1893, S. 102-103.

Friedrich Pecht, Rundschau, Heft 7, 1. Januar 1893, S. 103. (zu Frithjof Smiths 'Nach der ersten Communion')

Erklärung zum 'Fall Munch' von Mitgliedern des Vereins Berliner Künstler, Heft 7, 1. Januar 1893, S. 108, Rubrik 'Personal- und Ateliernachrichten'.

Friedrich Pecht, Rundschau, Heft 8, 15. Januar 1893, S. 117-119. (Benjamin Vautier, 'Verlassen', Pecht thematisiert ausgehend von der Besprechung dieses Gemäldes den negativen Einfluß der Sozialdemokratie auf die Kunst.)

Meldung über einen Erlaß des bayr. Kultusministeriums zu Münchner Ausstellungen, Heft 8, 15. Januar 1893, S. 123-124, Rubrik 'Ausstellungen und Sammlungen'.

Dr. Relling (= Jaro Springer), Die Ausstellung der '24' in Berlin, Heft 10, 15. Februar 1893, S. 153-154. (Ausstellung von Mitgliedern der Münchner Sezession)

Meldung über Bedingungen für die Münchner Sezession bei der Teilnahme an der Berliner Ausstellung, Heft 13, 1. April 1893, S. 204, Rubrik 'Ausstellungen und Sammlungen'.

Dr. Relling (= Jaro Springer), Die Ausstellung der 'XI', Heft 14, 15. April 1893, S. 217-218.

Karl von Vincenti, Die XXII. Jahres-Ausstellung im Wiener Künstlerhause, Teil I, Heft 15, 1. Mai 1893, S. 234-236. (u.a. zum Betrachterverhalten beim Triptychon 'Heilige Nacht' von Ludwig Dettmann)

Meldung über Pläne zu einem Ausstellungsgebäude der Münchner Sezession, Heft 15, 1. Mai 1893, S. 238, Rubrik 'Ausstellungen und Sammlungen'.

Dr. R. (= Dr. Relling = Jaro Springer), zum 'Fall Munch' (in Anschluß an einen Bericht über das Kaiser Wilhelm National-Denkmal in Berlin), Heft 16, 15. Mai 1893, S. 252.

J.S. (= Jaro Springer), Rezension einer Ausstellung der Galerie Schulte/Berlin von Werken von Ludwig Knaus, Heft 16, 15. Mai 1893, S. 252-253, Rubrik 'Ausstellungen und Sammlungen'.

Unser Preisausschreiben, Heft 17, 1. Juni 1893, S. 267-272. (Fotowettbewerb der Zeitschrift 'Kunst für Alle')

Dr. Relling (= Jaro Springer), Die Berliner Kunstausstellung, Teil I, Heft 19, 1. Juli 1893, S. 289-292. (u.a. zur Malerei der Sezessionisten)

Bericht über die ordentliche Generalversammlung der Münchner Künstlergenossenschaft am 9. Juli 1893, Heft 19, 1. Juli 1893, S. 301.

Dr. Relling (= Jaro Springer), Die Berliner Kunstausstellung, Teil II, Heft 20, 15. Juli 1893, S. 305-309. (u.a. zur Berliner Pleinairmalerei, Malerei der Münchner Sezessionisten)

Siegmund Feldmann, Die Pariser Salons, Teil II, Auf dem Marsfelde, Heft 20, 15. Juli 1893, S. 310-314. (u.a. zur künstlerischen Wahrnehmung)

Friedrich Pecht, Die Jahresausstellung 1893 der Künstlergenossenschaft zu München, Teil I, Heft 21, 1. August 1893, S. 321-324. (zum Stellenwert dieser Ausstellung im Verhältnis zur Kunst der Sezession)

Benno Becker, Die Ausstellung der Secession in München, Teil I, Heft 22, 15. August 1893, S. 343-344.

Friedrich Pecht, Die Jahresausstellung 1893 der Künstlergenossenschaft zu München, Teil II, Heft 22, 15. August 1893, S. 337-340. (u.a. Arnold Böcklin als positives Gegenbeispiel zum Naturalismus)

Max Georg Zimmermann (München), Kritische Gänge I, Heft 24, 15. September 1893, S. 374-378. (Rundgang durch die Ausstellung der Sezession)

9. Jahrgang 1893/94

Cornelius Gurlitt, Arnold Böcklin, Heft 2, 15. Oktober 1893, S. 17-23.

Max Georg Zimmermann (München), Kritische Gänge II, Heft 4, 15. November 1893, S. 49-55. (Rundgang durch die Ausstellung der Sezession)

Dr. R. (= Dr. Relling= Jaro Springer), Bericht über eine Ausstellung von Werken Edvard Munchs, Heft 8, 15. Januar 1894, S. 123, Rubrik 'Personal- und Ateliernachrichten'.

Dr. R. (=Dr. Relling= Jaro Springer), Über eine Ausstellung von Liebermann Bildern, Heft 8, 15. Januar 1894, S. 125, Rubrik 'Ausstellungen und Sammlungen'.

Bericht über eine außerordentliche Generalversammlung der Münchner Künstlergenossenschaft zur Änderung der Durchführung der Jahresausstellungen vom 15. Dezember 1893, Heft 8, 15. Januar 1894, S. 126, Rubrik 'Ausstellungen und Sammlungen'.

Herman Helferich, Rundschau, Heft 10, 15. Februar 1894, S. 152-154. (u.a. über Jozef Israëls)

Ausstellungsrezension in Heft 11, 1. März 1894, Rubrik 'Ausstellungen und Sammlungen' über eine Ausstellung Münchner Sezessionisten in Ernst Arnolds Hofkunsthandlung in Dresden, S. 171-172.

Meldung über den Geschäftsbericht der Münchner Sezession, Heft 11, 1. März 1894, S. 174, Rubrik 'Vermischte Nachrichten'.

Ernst Zimmermann, Das Bild als Wandschmuck, Heft 12, 15. März 1894, S. 182-185. (Innenraumgestaltung als Ausdruck von Privatheit, Rolle der Pleinairmalerei)

Herman Helferich, Rundschau, Heft 16, 15. Mai 1894, S. 244-246. (u.a. Besprechung von Hubert Herkomers 'Unser Dorf' als Beispiel bürgerlicher Malerei)

Hans-Eduard von Berlepsch, Die Frühjahrs-Ausstellung der Münchner Sezession, Heft 15, 1. Mai 1894, S. 225-228.

Meldung über die Eröffnung der Ausstellung der Münchner Sezession in Stuttgart, Heft 17, 1. Juni 1894, S. 268, Rubrik 'Ausstellungen und Sammlungen'.

Paul Schultze-Naumburg, Herman Baisch, Gestorben am 18. Mai in Karlsruhe, Heft 18, 15. Juni 1894, S. 282. (über die Bedeutung der holländischen Landschaft für die Entwicklung der Landschaftsmalerei in Deutschland)

Georg Voß, Die Aussstellung der Münchner Secession im Sommer 1894, Heft 19, 1. Juli 1894, S. 289-294.

Dr. Relling (= Jaro Springer), Die große Berliner Kunstausstellung 1894, Teil III, Heft 20, 15. Juli 1894, S. 312-315. (u.a. zu Naturalismus)

Friedrich Pecht, Die Jahresausstellung 1894 der Künstlergenossenschaft zu München, Teil I, Heft 21, 1. August 1894, S. 321-328. (u.a. über den Qualitätsverlust in der Kunst)

Friedrich Pecht, Die Jahresausstellung 1894 der Künstlergenossenschaft zu München, Teil II, Heft 22, 15. August 1894, S. 337-341. (u.a. über die Veränderung der Kunst)

Rezension des Buches von Richard Muther, Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert, Heft 22, 15. August 1894, S. 351, Rubrik 'Kunstliteratur und vervielfältigende Kunst'. (über Muthers subjektive Bewertungskriterien)

10. Jahrgang 1894/95

Zum Beginn des zehnten Jahrgangs, Heft 1, 1. Oktober 1894, S. 1. (Selbsteinschätzung der Redaktion)

Franz von Reber, Friedrich Pecht. Zu seinem 80. Geburtstage, 2. Oktober 1894, Heft 1, 1. Oktober 1894, S. 2-6. (über Pechts Tätigkeit als Kritiker)

Georg Fuchs, Die Ausstellungen von 1894 und die Kunst der Zukunft, Heft 1, 1. Oktober 1894, S. 10-13. (Gegenüberstellung von plattem Naturalismus und seelischem Empfinden in der Malerei)

Herman Helferich, Etwas über die symbolische Bewegung, Heft 3, 1. November 1894, S. 33-37. (Gegenüberstellung von Naturalismus und Symbolismus)

J.S. (= Jaro Springer), Besprechung der Herbstausstellung bei Gurlitt/Berlin, auf der u.a. eine Fassung des Gemäldes 'Kurze Rast' von Fritz von Uhde zu sehen ist, Heft 3, 1. November 1894, S. 45, Rubrik 'Ausstellungen und Sammlungen'.

Friedrich Pecht, Weihnachtsbücherschau, Heft 4, 15. November 1894, S. 59-61. (u.a. zu Arnold Böcklin)

Cornelius Gurlitt, Max Klinger, Teil I, Heft 5, 1. Dezember 1894, S. 65-73.

Cornelius Gurlitt, Max Klinger, Teil II, Heft 6, 15. Dezember 1894, S. 81-85.

Gustav Schönaich, Die Münchner Secession in Wien, Heft 8, 15. Januar 1895, S. 119-120.

Paul Schultze-Naumburg, Deutsche Kunstkritiker, Teil I, Heft 11, 1. März 1895, S. 161-166. (Neben biographischer Information zu einzelnen Kritikern enthält der Artikel eine Stellungnahme von Schultze-Naumburg zur Funktion der Kunstkritik.)

Paul Schultze-Naumburg, Deutsche Kunstkritiker, Teil II, Heft 12, 15. März 1895, S. 177-179.

+ + +, Ein Skandal im Louxembourg-Museum, Heft 12, 15.März 1895, S.183-185. (über die Ablehung der Stiftung Caillebotte durch die französische Regierung)

J.S. (= Jaro Springer), Bericht über die Ausstellung der 'Münchner Freien Vereinigung' bei Gurlitt, Heft 13, 1.April 1895, S.201, Rubrik 'Ausstellungen und Sammlungen'. (u.a. über Kunstrezeption)

J.S. (= Jaro Springer), Bericht über die Ausstellung der 'XI' bei Schulte, Heft 13, 1.April 1895, S.204, Rubrik 'Ausstellungen und Sammlungen'.

T-r, Allerlei von der Kunst, Heft 14, 15.April 1895, S.214-217. (Kritik an der Entwicklung in der Malerei)

O.S., Ankündigung des Buches 'Pflanzenformen', mit erläuterndem Text von M.Meurer, Dresden 1895, Heft 14, 15.April 1895, S.223, Rubrik 'Kunstliteratur und vervielfältigende Kunst'. (über das Erfühlen einer plastischen Form als Gegensatz zum rein bildhaften Nachmalen)

Paul Schultze-Naumburg, Die Frühjahr-Ausstellung der Münchner Secession, Heft 15, 1.Mai 1895, S.225-228.

Dr. Paul Johannes Rée (Nürnberg), Was ist Kunst ?, Teil I, Heft 16, 15.Mai 1895, S.241-244. (Naturalismus als Übergang)

Dr. Ernst Zimmermann, Kunstausstellung in Hamburg, Heft 16, 15.Mai 1895, S.249-251. (über Edouard Manet und Claude Monet)

Dr. Relling (= Jaro Springer), Die große Berliner Kunstausstellung, Teil I, Heft 18, 15.Juni 1895, S. 273-276. (u.a.über Betrachterverhalten)

Dr. Paul Johannes Rée (Nürnberg), Was ist Kunst ?, Teil III (Schluß), Heft 18, 15.Juni 1895, S.276-280. (über die Darstellung der Wirklichkeit)

Dr. Relling (= Jaro Springer), Die große Berliner Kunstausstellung, Teil II, Heft 19, 1.Juli 1895, S.294-296. (u.a. über Wilhelm Trübner und Wilhelm Leibl)

Nachruf auf Conrad Fiedler, Heft 19, 1.Juli 1895, S.299, Rubrik 'Personal- und Ateliernachrichten'.

+ + +, Die 1895er Jahresausstellung der Münchner Secession, Teil II, Heft 21, 1.August 1895, S.321-324.

F.P. Liesegang, Eine Plauderei über die Photographie und ihre Beziehung zur Kunst, Teil I, Heft 21, 1.August 1895, S.335.

Friedrich Pecht, Die Jahresausstellung der Künstlergenossenschaft zu München, Teil I, Heft 22, 15. August 1895, S. 337-340. (Einschätzung der Entwicklung der Malerei)

F. P. Liesegang, Eine Plauderei über die Photographie und ihre Beziehungen zur Kunst, Teil II, Heft 22, 15. August 1895, S. 351.

F. P. Liesegang, Eine Plauderei über die Photographie und ihre Beziehungen zur Kunst, Teil III, Heft 23, 1. September 1895, S. 367-368.

+ + +, Die 1895er Jahresausstellung der Münchner Secession, Teil III, Heft 24, 15. September 1895, S. 369-372.

11. Jahrgang 1895/96

Friedrich Haack, Böcklin und Springer, eine vergleichende Charakteristik, Heft 1, 1. Oktober 1895, S. 1-4.

Meldung über Beschlüsse vom Katholikentag in München, Malerei mit religiöser Thematik betreffend, Heft 1, 1. Oktober 1895, S. 14, Rubrik 'Vermischte Nachrichten'.

F. O. (= Fritz Overbeck), Ein Brief aus Worpswede, Heft 2, 2. Oktober 1895, S. 20-24. (Naturerlebnis und Kunst)

Auszug aus der Ansprache von Anton von Werner anläßlich der Preisverleihung der Berliner Hochschule für Bildende Künste, Heft 2, 15. Oktober 1895, S. 31, Rubrik 'Vermischte Nachrichten'. (über die Aufgaben der Kunst)

Georg Fuchs, Friedrich Nietzsche und die bildende Kunst, Teil I, Heft 3, 1. November 1895, S. 33-38.

Julius Lessing, Hugo Vogel, Heft 5, 1. Dezember 1895, S. 65-70. (über den Einfluß holländischer Kunst, die Anlehnung an Themen von Millet in Vogels Malerei, über die Vermittlung von Moral in der Kunst)

Georg Fuchs, Friedrich Nietzsche und die bildende Kunst, Teil II, Heft 5, 1. Dezember 1895, S. 71-73.

Georg Fuchs, Friedrich Nietzsche und die bildende Kunst, Teil III, Heft 6, 15. Dezember 1895, S. 85-88.

Hans-Eduard von Berlepsch, Zum fünfundzwanzigsten Todestages Moriz von Schwind, Heft 10, 15. Februar 1896, S. 145-153. (Schwind, Böcklin, Stuck und Thoma als wirkliche deutsche Künstler)

C.M., Meldung über die Berufung Hugo von Tschudis zum Direktor der Nationalgalerie Berlin, Heft 12, 15.März 1896, S.187, Rubrik 'Personal- und Ateliernachrichten'. (zur Ankaufspolitik der Nationalgalerie)

Jaro Springer, Die Ausstellung der 'XI', Heft 14, 15.April 1896, S.211-213.

Hans-Eduard von Berlepsch, Die Frühjahr-Ausstellung der Münchner Secession 1896, Heft 15, 1.Mai 1896, S.225-229.

Karl von Vincenti, Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause, Heft 15, 1.Mai 1896, S.229-233. (u.a. zu Ludwig Dettmanns Triptychon 'Arbeit', das v.Vincenti als Ausdruck einer neuen Bildsprache ansieht.)

Otto Feld, Die Ausstellungen in den Champs-Elysées und auf dem Champs-de-Mars, Heft 18, 15.Juni 1896, S.277-280. (Veränderung in der Malerei, Beispiele deutscher Künstler)

Meldung über ein Abkommen mit der Sezession über die Ausstellungsbeteiligung an der Internationalen Kunstausstellung 1897 in München, Heft 18, 15.Juni 1896, S.285.

Paul Schultze-Naumburg, Die Internationale Ausstellung 1896 der Secession in München, Teil I, Heft 19, 1.Juli 1896, S.289-293. (u.a. auch zur Veränderung der Ausstellungspraxis)

Jaro Springer, Die Internationale Jubiläums-Kunstausstellung in Berlin 1896, Teil II, Heft 19, 1.Juli 1896, S.294-297. (u.a. über die richtungsweisende Rolle der Karlsruher Landschaftsmalerei)

Paul Schultze-Naumburg, Die Internationale Ausstellung 1896 der Secession in München, Teil II, Heft 20, 15.Juli 1896, S.305-309.

Henriette Mendelsohn, Die nördlichste Feste dänischer Kunst, Heft 21, 1.August 1896, S.324-326. (über die Rolle des Naturerlebnisses für die Malerei)

Friedrich Haack, Giovanni Segantini, Heft 24, 15.September 1896, S.369-374. (Kunst Ausdruck von Empfindung)

12. Jahrgang 1896/97

Ein Wort in Sachen der Kunst von Emile Zola, verdeutscht von Hans-Eduard von Berlepsch, Teil I, Heft 1, 1.Oktober 1896, S.5-9.

Ein Wort in Sachen der Kunst von Emile Zola, verdeutscht von Hans-Eduard von Berlepsch, Teil II, Heft 2, 15.Oktober 1896, S.22-27.

Otto Knille, Freilicht, Teil I, Heft 3, 1.November 1896, S.33-38. (Kritik an dem Anspruch der Freilichtmalerei, die Wirklichkeit abbildend erfassen zu können)

Otto Knille, Freilicht, Teil II, Heft 4, 15.November 1896, S.49-53. (Fortsetzung der Argumentation von Teil I)

Paul Schultze-Naumburg, Die Worpsweder, Heft 8, 15.Januar 1897, S.116-119. (nationale Kunst und Natur)

Wolfgang Kirchbach, Aquarellistische Betrachtungen, Heft 11, 1.März 1897, S.161-166. (Aquarellmalerei und Freilichtmalerei)

Herman Helferich, Studie über den Naturalismus und Max Liebermann, Teil III, Heft 15, 1.Mai 1897, S.225-228.

Ernst Zimmermann, Hans Thoma, Heft 19, 1.Juli 1897, S.297-303.

Paul Schultze-Naumburg, Die große Berliner Kunstausstellung, Teil II, Heft 19, 1.Juli 1897, S.303-305. (u.a. über die Rolle der Sezession)

Dr. Karl Voll, Die VII. Internationale Kunstausstellung in München, I. Die Secession, Heft 20, 15.Juli 1897, S.313-319.

Dr. Karl Voll, Die retrospektive Abteilung der VII. Internationalen Kunstausstellung zu München, Heft 22, 15.August 1897, S.353-356. (u.a. zur Schule von Barbizon, zu Millet, Courbet und Monet)

P.Sch. (= Paul Schultze-Naumburg ?), Die Entwicklung der modernen Malerei, Zusammenfassung 2er Vorträge von Woldemar v.Seydlitz, gehalten im Sächsischen Kunstverein, Heft 24, 15.September 1897, S. 395-396. (über das Wesen der Kunst)

13. Jahrgang 1897/98

Henriette Mendelsohn, Berliner Atelierszenen, Franz Skarbina, Heft 4, 15.November 1897, S.52-53.

Georg Gronau, Die Neugestaltung der Nationalgalerie in Berlin, Heft 9, 1.Februar 1898, S.129-136. (mangelnde Berücksichtigung von Werken des Naturalismus bei der Sammeltätikeit der Museen)

Alfred Lichtwark, Die fünfte internationale Ausstellung von Amateurphotographien in Hamburg, Heft 10, 15.Februar 1898, S.145-155. (Naturerfahrung und Fotografie)

Dr. Karl Voll, Die V. Internationale Kunstausstellung der 'Münchner Secession', Teil I, Heft 18, 15. Juni 1898, S. 273-276.

Dr. Karl Voll, Die V. Internationale Kunstausstellung der 'Münchner Secession', Teil II, Heft 19, 1. Juli 1898, S. 289-293.

14. Jahrgang 1898/99

Dr. Konrad Lange, Realismus, Teil I, Heft 4, 15. November 1898, S. 49-52. (Erarbeitung einer Definition von Realismus = reine Kunst, die die Natur zum Ausgang hat.)

Dr. Konrad Lange, Realismus, Teil II, Heft 5, 1. Dezember 1898, S. 65-69.

Dr. Konrad Lange, Realismus, Teil III, Heft 6, 15. Dezember 1898, S. 81-86.

Richard Mortimer, Berliner Kunstbrief, Heft 7, 1. Januar 1899, S. 98-102. (u.a. über die Rolle von Max Liebermann)

Paul Schultze-Naumburg, Die Komposition in der modernen Malerei, Heft 11, 1. März 1899, S. 161-166. (über das Erzeugen von Stimmung)

Dr. Karl Voll, Neues von Fritz von Uhde, Heft 15, 1. Mai 1899, S. 225-228.

Richard Mortimer, Die Ausstellung der Berliner Secession, Schlußteil, Heft 21, 1. August 1899, S. 326-327. (Ausblick auf die Weiterentwicklung der Kunst)

Gustav Pauli, Die Bibliothek des Kunstfreundes, Heft 24, 15. September 1899, S. 369-372. (Titel von Publikationen, die Pauli zur Ausbildung eines eigenen Geschmacks für empfehlenswert hält.)

15. Jahrgang 1899/1900

Rezension des Buches von Cornelius Gurlitt, Die Deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts, Heft 1, 1. Oktober 1899, S. 23-24, Rubrik 'Kunstliteratur'.

Dr. G. H-CH, Die 'Jugendgruppe' auf der Jahresausstellung im Münchner Glaspalast, Heft 3, 1. November 1899, S. 51-58. (zur Verwendung der Farbe in der Malerei)

Jaro Springer, Giovanni Segantini (Nekrolog), Heft 3, 1.November 1899, S.70. (Segantinis Kunst als Ausdruck der Zeit)

Friedrich Pecht, Die Deutsche Kunst an der Wende des Jahrhunderts, Teil II, Heft 8, 15.Januar 1900, S.169-172. (Vergleich von Kunst und Sozialdemokratie)

E.K. (Berlin), Bericht über eine Naturalisten-Ausstellung im Salon Cassirer, Heft 8, 15.Januar 1900, S.185-186.

A.L.Plehn, Der Moderne Kolorismus und seine Ankläger, Heft 11, 1.März 1900, S.246. (Pleinairmalerei als notwendige Station zur Entwicklung einer freien Kunst)

Andreas Gildemeister, Worpswede, Heft 12, 15.März 1900, S.267-280. (Besprechung von Kunstwerken in Form eines Reiseberichts)

Alfred Peltzer, Giovanni Segantini, Heft 13, 1.April 1900, S.289-294. (Segantinis Kunst als Beispiel freier Kunst)

Franz Wolter, Erinnerungen an Giovanni Segantini, Heft 13, 1.April 1900, S.295-297. (zu Segantinis Maltechnik)

Hans Rosenhagen, Die zweite Ausstellung der Berliner Secession, Heft 20, S.459-466.

Dr. Karl Voll, Die Internationale Kunstausstellung 1900 der Münchner Secession, Teil 1, Heft 21, 1.August 1900, S.483-486. (u.a. Reflexion über die Rolle von Max Liebermann für die Entwicklung der modernen Kunst)

Literaturverzeichnis

1. Bibliographien

Julius Elias, Max Liebermann. Eine Bibliographie, Berlin 1917

Hilda Lietzmann, Bibliographie zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Publikationen der Jahre 1940 - 1966, mit Referaten von Klaus Lankheit, Fritz Novotny und Hans Gerhard Evers, München 1968 (Studien zur Kunst des 19. Jhds., Band 4)

Volker Spiess, Verzeichnis deutschsprachiger Hochschulschriften zur Publizistik 1885 - 1967, München-Pullach und Berlin 1969

Hans Wichmann (Hrsg.), Bibliographien der Kunst in Bayern, bearbeitet von Hans Wichmann, Bd. 1, Wiesbaden 1961

2. Nachschlagewerke

Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Hrsg. Ulrich Thieme und Felix Becker, Leipzig 1907 ff

Friedrich Boetticher, Malerwerke des Neunzehnten Jahrhunderts, Beitrag zur Kunstgeschichte, 4 Bände, Dresden 1891 - 1901

Brockhaus Konversationslexikon, 14. vollständig neubearbeitete Auflage, Bd. 9 und Bd. 12, Leipzig, Berlin und Wien 1895

Joachim Busse, Internationales Handbuch aller Maler und Bildhauer des 19. Jahrhunderts (Busseverzeichnis), Wiesbaden 1977

Dictionnaire des Biographies, Hrsg. unter der Leitung von Pierre Grimal, Bd. II, Paris 1958

Dictionnaire des Littératures de Langue française, Hrsg. Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey, Bd. P-Z, Paris 1984

Grand Dictionnaire Universel par Pierre Larousse, Bd. 3 und Bd. 15, Paris 1866 - 1876

Kürschners Deutscher Gelehrten-Kalender, herausgegeben von Dr. Gerhard Lüdtke, Berlin und Leipzig 1925 ff

Lexikon der Kunst in fünf Bänden, Hrsg. Ludger Alscher, Günter Feist, Peter H. Feist, u.a., Leipzig 1968 - 1978

Reclams Künstlerlexikon, Hrsg. Robert Darmstaedter, 2. Aufl. Stuttgart 1979

Verzeichnis der Zeitschriftenbestände in den Kunstwissenschaftlichen Spezialbibliotheken der Bundesrepublik Deutschland und West-Berlin (VZK), Hrsg.: Kunstbibliothek Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin im Auftrag der Arbeitsgemeinschaft der Kunstbibliotheken, bearbeitet von Marianne Prause, Berlin (W.) 1973

Wörterbuch zur Publizistik im dtv, Hrsg. Kurt Koszyk und Karl H. Pruys, München 1969

3. allgemeine Literatur

Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Hrsg. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, 2. Aufl. Frankfurt/Main 1974 (1. Aufl. Ffm 1970)

Theodor Alt, Die Grenzen der Kunst, Berlin 1886

---, Die Herabwertung der deutschen Kunst durch die Parteigänger des Impressionismus, Mannheim 1911

Rolf Andrée, Arnold Böcklin, Beiträge zur Analyse seiner Bildgestaltung, Phil. Diss. Berlin; Düsseldorf 1962

---, Arnold Böcklin, die Gemälde, Basel 1977

Günter Aust, Realisten im Kaiserreich, in: Katalog zur Ausstellung 'Von Liebermann zu Kollwitz', Von der Heydt-Museum Wuppertal 1977

Ferdinand Avenarius, Hans Thoma, in: Kunstwart, 13. Jg., 1. Oktoberheft 1899 (Heft 1), S. 18-20

---, Zur Rede des Kaisers, in: Kunstwart, 15. Jg., 2. Januarheft 1902 (Heft 8), S. 361-365

---, Was dünkt euch um Liebermann, in: Kunstwart, 20. Jg., 2. Juliheft 1907 (Heft 20), S. 423-431

---, Fritz v. Uhde, in: Kunstwart, 21. Jg., 2. Maiheft 1908 (Heft 16), S. 193-200

Richard Avenarius, Philosophie als Denken der Welt gemäß dem Prinzip des kleinsten Kraftmaßes. Prolegomena zu einer Kritik der reinen Vernunft (Habil.Schrift Leipzig 1876), 2.unveränderte Auflage Berlin 1903

---, Kritik der reinen Erfahrung, 2. nach hinterlassenen Aufzeichnungen verbesserte Auflage, Hrsg. Josef Petzoldt, 2 Bände, Leipzig 1907/08 (Erstaufl. 1888/90)

Ludwig Bartning, Paul Schultze-Naumburg, ein Pionier deutscher Kulturarbeit, München 1929

Charles Baudelaire, Ecrits sur l'Art, 2 Bde, hrsg. und kommentiert von Yves Florenne, Paris (editions gallimard) 1971

Kurt Bayertz, Naturwissenschaft und Philosophie. Drei Gründe für ihre Differenzierung im frühen 19. Jahrhundert, in: Die Teilung der Vernunft. Philosophie und empirisches Wissen im 18. und 19. Jahrhundert, Hrsg. Manfred Hahn und Hans Jörg Sandkühler, Köln 1982, S.106-120

Benno Becker, Die Sezession, in: Pan, 2.Jg., Heft 3, Dezember 1896, S.243-247

Hermann Becker, Aus der internationalen Kunstausstellung in München 1869, in: ders, Deutsche Kunst, Leipzig 1888, S.484-559 (zuerst publiziert in 'Kölnische Zeitung')

Hermann Beenken, Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst, Aufgaben und Gehalte, Versuch einer Rechenschaft, München 1944

Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Hrsg. Wulf Schadendorf, München 1975 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd.29)

Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936) in: ders., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Drei Studien zur Kunstsoziologie, 10.Aufl. Frankfurt/Main 1977 (1.Aufl. Ffm 1966), S.7-44

Leo Berg, Der Naturalismus. Zur Psychologie der modernen Kunst, München 1892

Klaus L. Berghahn, Von der Naturnachahmung zum Realismus. Zur Wandlung eines kunsttheoretischen Axioms im 18. Jahrhundert, in: Realismustheorien, Hrsg. Reinhold Grimm und Jost Hermand, Stuttgart und Berlin (W.) 1975, S.16-30

Hans-Eduard von Berlepsch, Die Münchner Jahresausstellung 1890, Teil II, in: Die Kunst unserer Zeit, 1.Jg. (1889/90), S.117-197

Berlin, Kunst und Künstler seit 1870, Hrsg. Werner Doede, Recklinghausen 1961

Otto Julius Bierbaum, Aus beiden Lagern, Betrachtungen, Karakteristiken und Stimmungen aus dem ersten Doppelausstellungsjahr in München 1893, München 1893

Bildende Kunst 1850 - 1914, Dokumentation aus Zeitschriften des Jugendstils, Hrsg. Gerhard Bott, Band 1 (2 Teile) Pan 1895 - 1900, bearbeitet von Ingrid Dennerlein, Berlin (W.) 1970

George Boas, Courbet and the naturalistic movement. Essays read at the Baltimore Museum of Art, May 16,17,18, 1938, New York 1967

Henning Bock, Die Entstehung des 'Problem der Form' in: Adolf v. Hildebrand, Gesammelte Schriften zur Kunst, bearbeitet von Henning Bock (Wiss. Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes NRW Bd.39), Köln und Opladen 1969, S.17-40

Wilhelm Bode, Rembrandt als Erzieher von einem Deutschen, in: 'Preußische Jahrbücher', 65.Bd., 3.Heft, Berlin März 1890, S.301-314

---, Die Bildende Kunst beim Eintritt in das neue Jahrhundert, in: Pan, 5.Jg., 4.Heft, Juli 1900, S.245-249

---, Mein Leben, 2 Bde, Berlin 1930

Helmut Böhme, Prolegomena zu einer Sozial- und Wirtschaftsgeschichte Deutschlands im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt/Main 1968

Klaus Michael Bogdal, Schaurige Bilder. Der Arbeiter im Blick des Bürgers, Frankfurt/Main 1978

Ludwig Bräutigam, Die neue Kunstkritik, Kassel 1904

Manfred Brauneck, Literatur und Öffentlichkeit im ausgehenden 19. Jahrhundert, Stuttgart 1974

Berthold Brecht, Volkstümlichkeit und Realismus (1938) in: Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption, Hrsg. Hans-Jürgen Schmitt, Frankfurt/Main 3.Aufl. 1978 (Erstaufl. 1973), S.329-336

Lothar Brieger, Das Genrebild. Die Entwicklung der bürgerlichen Malerei, München 1922

Michael Bringmann, Friedrich Pecht (1814 - 1903), Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850 und 1900, Berlin (W.) 1982

Maria Buchsbaum, Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Realismus und Naturalismus, Wien und München 1967

Bernard Fürst von Bülow, Denkwürdigkeiten in vier Bänden, Bd.1, Vom Staatssekretariat bis zur Marokkokrise, Hrsg. Franz v. Stockhammern, Berlin 1930

Hans Buddemeier, Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert, München 1970

Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt/Main 1974

---, Einleitung: Naturalismus und Ästhetizismus als rivalisierende Institionalisierungen der Literatur, in: Naturalismus/ Ästhetizismus, Hrsg. Christa Bürger, Peter Bürger, Jochen Schulte-Sasse, Frankfurt/Main 1979, S.10-17

Jacob Burckhardt, Über die Niederländische Genremalerei (Vortragsfolge von 1878), in: ders., Die Kunst der Betrachtung. Aufsätze und Vorträge zur Bildenden Kunst, Hrsg. Henning Ritter, Köln 1984, S.335-379

Günter Busch, Der Spaziergang im Garten, Adolph Menzel und die Entstehung der Freilichtmalerei, Heft 1 der Schriften zu Kunstwerken der Kunsthalle Bremen 1959

Werner Busch, Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin (West) 1985

---, Die Antrittsvorlesung Friedrich Theodor Vischers bei der Übernahme des Lehrstuhls für Ästhetik und Kunstwissenschaften an der Universität Tübingen, in: Kritische Berichte, 9.Jg., 1981, Heft 1/2, S.35-50

Carl Gustav Carus, Briefe und Aufsätze über Landschaftsmalerei, Hrsg. und mit einem Nachwort von Gertrud Heider, Leipzig und Weimar 1982

Jules-Antoine Castagnary, Salons 1857 - 1870, avec une préface d'Eugène Spuller, 2 Bände, Paris 1892

---, Über Form und Funktion der neuen Kunst, in: Realismus als Widerspruch, Die Wirklichkeit in Courbets Malerei, Hrsg. Klaus Herding, Frankfurt/Main 1978, S.155-176

Catalogue des collections du Musée Mesdag XIX^{ième} siècle, Ecoles etrangères, Vorwort von Domela Nieuwenhuis, Den Haag 1984

Champfleury (Jules Husson), Courbet en 1860, in: ders., Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui, Paris 1861, S.245-263 (Reprint Genf 1968)

Timothy J. Clark, Der absolute Bourgeois, Künstler und Politik in Frankreich 1848 bis 1851, Reinbeck bei Hamburg 1981

Lovis Corinth, Selbstbiographie, Leipzig 1926

Roy C. Cowen, Der Naturalismus, Kommentar zu einer Epoche, München 1973

Denkmäler im 19. Jahrhundert, Hrsg. Hans-Ernst Mittig und Volker Plagemann, Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts Bd.20, München 1972

Max Deri, Naturalismus, Idealismus, Expressionismus, Leipzig 1921

Marion Fishel Desmukh, Gutter art. German naturalist and impressionist painting and politics, 1870-1911, Diss.Columbia Univ. 1975 (Xeroskopie), Ann Arbor/Michigan und London/Britain 1979

Deutsche Bauzeitung, 25.Jg.(1891) No.69, S.416; No.71, S.434-435; No.72, S.437-438; No.95, S.577-578; 26.Jg. (1892) No.3, S.19; No.37, S.221-222; No.39, S.231-235; 27.Jg. (1893) No.5, S.28; No.10, S.57-59; No.87, S.535; 31.Jg. (1897) No.23, S.141-143

Heinrich Dilly, Entstehung und Geschichte des Begriffs 'Historismus' - Funktion und Struktur einer Begriffsgeschichte, in: 'Geschichte allein ist zeitgemäß', Historismus in Deutschland, Hrsg. Michael Brix und Monika Steinhauser, Lahn-Gießen 1978, S.11-16

---, Kunstgeschichte als Institution, Frankfurt/Main 1979

Lorenz Dittmann, Courbet und die Theorie des Realismus, in: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Bd.1, Hrsg. Helmut Koopmann und Johannes A. Schmoll gen. Eisenwerth, Frankfurt/Main 1971, S.215-239

Werner Doede unter Mitarbeit von Gisela Doede, Die Berliner Sezession. Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg, Berlin (W.) 1977

Petra ten Doesschate Chu, French Realism and the Dutch Masters, Utrecht 1974

Albert Dresdner, Die Entstehung der Kunstkritik, München 2.Aufl. 1968 (Erstauflage 1915)

Wolfgang Drost, Kriteria der Kunstkritik Baudelaires, in: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Bd.1, Hrsg. Helmut Koopmann und Johannes A. Schmoll gen. Eisenwerth, Frankfurt/Main 1971, S.256-285

Alexander Dueckers, Max Klinger, Berlin (W.) 1976

Matthias Eberle, Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei, Gießen 1980

Hans Eckstein, Einleitung zu Conrad Fiedler, Schriften über Kunst, Köln 1977, S.7-23

Herman Eichfeld, Der Naturalismus und die Kunstrezensenten, in: Kunstwart, 4.Jg., 2.Aprilheft 1891 (Heft 14), S.219-220

Wolfgang Emmerich, Zur Kritik der Volkstumsideologie, Franfurt/Main 1971

Ernst Engelberg, Kleinbürgerliche Demokratie und Sozialdemokratie in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, 30.Jg. (1982), Heft 7, S.590-608

Friedrich Engels, Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie, in: Karl Marx/Friedrich Engels, Ausgewählte Werke in 6 Bänden, Bd.6, Frankfurt/Main 1972, S.259-314 (auch MEW Bd.21, S.259-307)

Ethik, Stichwort in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Hrsg. Joachim Ritter, Bd.2, Basel und Stuttgart 1972, Sp.759-810 (Bearbeitung durch die Redaktion)

Conrad Fiedler, Über die Beurteilung von Werken Bildender Kunst (1876), in: ders., Schriften über Kunst, Bd.1, Hrsg. Hermann Konnerth, München 1913, S.3-79

---, Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit (1881), in: ders., Schriften über Kunst, Bd.1, Hrsg. Hermann Konnerth, München 1913, S.133-182

---, Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit (1887), in: ders., Schriften über Kunst, Bd.1, Hrsg. Hermann Konnerth, München 1913, S.183-367

---, Wirklichkeit und Kunst. Drei Bruchstücke (aus dem Nachlaß), in: ders., Schriften über Kunst, Bd.2, Hrsg. Hermann Konnerth, München 1914

Janos Frecot, Die Lebensreformbewegung, in: Das wilhelminische Bildungsbürgertum, Hrsg. Klaus Vondung, Göttingen 1976, S.138-152

Eugène Fromentin, Les Maîtres d'Autrefois, Belgique-Hollande, Paris 22.Auflage 1912 (Erstauflage Paris 1876, erste deutschsprachige Ausgabe Berlin 1903)

Françoise Forster-Hahn, Aspects of Berlin Realism. From the Prosaic to the Ugly, in: The European Realist Tradition, Hrsg. Gabriel P. Weisberg, Indiana University Press 1982, S.124-144

Georg Fuchs, Der Kaiser, die Kultur und die Kunst. Betrachtungen über die Zukunft des Deutschen Volkes, aus den Papieren eines Unverantwortlichen, München und Leipzig 1904

Hanns-Conon von der Gabelentz, Der Naturalismus. Seine Deutung und Bedeutung in der Malerei des 19. Jahrhunderts, Altenburg 1966

Karin Gafert, Die soziale Frage in Literatur und Kunst des 19.Jhd. Ästhetische Politisierung des Weberstoffes, Bd.1, Kronberg/Taunus 1973

Die Gartenlaube als Dokument ihrer Zeit, Hrsg. Marianne Zimmermann, München 1963

Joachim Geissler, Die Kunsttheorien von Adolf Hildebrand, Wilhelm Trübner und Max Liebermann, Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstliteratur in Deutschland, phil.Diss. Heidelberg 1963, Bad Wildungen 1963

Horst Gerson, Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Haarlem 1942

'Geschichte allein ist zeitgemäß'. Historismus in Deutschland, Hrsg. Michael Brix und Monika Steinhauser, Lahn-Gießen 1978

Curt Glaser, Edvard Munch, Berlin 1917

---, Die Geschichte der Berliner Sezession, Teil I, in: Kunst und Künstler, 26.Jg., 1.Heft, 1.Okt. 1927, S.14-20, Teil II, 2.Heft, 1.Nov. 1927, S.66-70

Wolfgang Götz, Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffs, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd.XXIV, Jg. 1970, S.196-212

Eugen Gradmann, Geschichte der christlichen Kunst, Stuttgart 1902

Richard Graul, Die XI, in: Pan, 2.Jg., Heft 1 (Juli 1896), S.49-53

Helga Grebing, Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung, München 1966

Friedrich Gross, Realisten des 19. Jahrhunderts als 'Idylliker' ? Auch ein Beitrag zur Realismusdebatte, in: Kritische Berichte, 11. Jg., 1983, Heft 2, S. 58-80

Cornelius Gurlitt, Die Malerei in Schottland, in: Westermanns Monatshefte, Bd. 75, Okt. 1893 - März 1894, Teil I, S. 175-200, Teil II, S. 308-335, Teil III, S. 436-456

---, Die Deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Ihre Ziele und Taten, Berlin 3. Auflage 1907 (Erstauflage 1899)

---, Die deutsche Kunst seit 1800, ihre Ziele und Taten, 4. umgearbeitete und erweiterte Auflage der Deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1924

---, Selbstbiographie, in: Selbstbiographie. Die Kunstwissenschaftler der Gegenwart in Selbstdarstellungen, Hrsg. Johannes Jahn, Leipzig 1924

Friedrich Haack, Arnold Böcklin zu seinem 70. Geburtstage, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, N.F. 9. Jg. (1897/98), S. 5-13

---, Die Kunst des XIX. Jahrhunderts, Esslingen 3. Auflage 1909 (Erstauflage Esslingen 1904)

Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Neuwied und Berlin (W.) 5. Auflage 1971

---, Öffentlichkeit (ein Lexikonartikel) (1964), in: ders., Kultur und Kritik, verstreute Aufsätze, Frankfurt/Main 1973, S. 61-69

---, Bewußtmachende oder rettende Kritik - Die Aktualität Walter Benjamins (1972), in: ders., Kultur und Kritik, verstreute Aufsätze, Frankfurt/Main 1973, S. 302-344

Ernst Haeckel, Die Welträthsel, Gemeinverständliche Studie über monistische Philosophie, Bonn 1899

Peter Hahn, Kunst als Ideologie und Utopie, Über die theoretischen Möglichkeiten eines gesellschaftsbezogenen Kunstbegriffes, in: Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie, Hrsg. Peter Bürger, Frankfurt/Main 1978, S. 236-259

Richard Hamann und Jost Hermand, Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Bd. 2 'Naturalismus', Berlin(DDR) 1959, Lizenzausgabe München 3. Auflage 1976

Richard Hamann und Jost Hermand, Epochen deutscher Kunst und Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Bd.3 'Impressionismus', Berlin (DDR) 1960

Richard Hamann, Die Deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus, Leipzig/Berlin o.J.

Erich Hancke, Max Liebermann, sein Leben und seine Werke, 2.Aufl. Berlin 1923 (Erstauflage Berlin 1914)

Wolfgang Hardtwig, Traditionsbruch und Erinnerung, zur Entstehung des Historismusbegriffes, in: 'Geschichte allein ist zeitgemäß'. Historismus in Deutschland, Hrsg. Michael Brix/Monika Steinhauser, Lahn-Gießen 1978, S.17-27

---, Naturbeherrschung und ästhetische Landschaft, in: Katalog zur Ausstellung 'Münchner Landschaftsmalerei 1800 - 1850, Städt.Galerie Lenbachhaus München 1979, S.41-57

Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Bd.II, München 1953

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen zur Ästhetik, mit einführendem Essay von Georg Lukács, Berlin (DDR) 1955

Wilhelm Hehlmann, Geschichte der Psychologie, Stuttgart 1963

Herman Helferich (Emil Heilbutt), Neue Kunst, Berlin 1887

Hermann von Helmholtz, Optisches über Malerei, Vorträge gehalten zu Berlin, Düsseldorf und Köln a.Rh. 1871 - 1873, Nachdruck in: 'Geh durch den Spiegel', Kataloge zu den Ausstellungen in der Galerie 'Der Spiegel', Köln Richartzstr. 10, Folge 44, Günter Fruhtrunk 1965

Klaus Herding, Egalität und Autorität in Courbets Landschaftsmalerei, in: Städel-Jahrbuch, N.F. 5, 1975, S.159-199

---, Farbe und Weltbild. Thesen zu Courbets Malerei, in: Katalog zur Ausstellung 'Courbet und Deutschland' Hamburg/Frankfurt/M. 1978, Hrsg. Werner Hofmann in Verbindung mit Klaus Herding, S.478-492

---, Einleitung zu: Zum Kunstwerk zurück - gegen die Mißachtung der Sinnlichkeit. Emile Zola: Proudhon und Courbet (1865), in: Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei, Hrsg. Klaus Herding, Frankfurt/Main 1978, S.141

---, Einleitung zu: Zwischen Kennerschaft und Engagement, Jules-Antoine Castagnary über Form und Funktion der neuen Kunst, in: Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei, Hrsg. Klaus Herding, Frankfurt/Main 1978, S.153-155

---, Realismus - Eine Frage des Ziels, in: Katalog zur Ausstellung 'Als guter Realist muß ich alles erfinden', Kunstverein und Kunsthaus Hamburg 1978/79, S.12-23

---, Mimesis und Innovation. Überlegungen zum Begriff des Realismus in der bildenden Kunst, in: Zeichen und Realität. Akten des 3. Semiotischen Kolloquiums, Hrsg. K. Oehler, Tübingen 1984, S.83-113

---, Studienbegleitbrief zur 28. Kollegstunde des Funkkollegs 'Kunst', in: Studienbegleitbrief 12, Hrsg. Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen, Tübingen 1985, S.11-61

Jost Hermand, Die 'wirkliche' Wirklichkeit. Zum Realismusstreit in der westlichen Kunstkritik, in: Reinhold Grimm und Jost Hermand (Hrsg.), Realismustheorien, Stuttgart 1975, S.118-137

Klaus Hermann, Der Naturalismus und die Gesellschaft von heute. Briefe eines Modernen an Jungdeutschland, Hamburg 1886

Walter Hess, Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen der Maler Cézanne bis Mondrian, 2. geänderte Auflage Mittenwald 1981

Peter Hielscher, 'Vom vollkommenen Ausdruck des Elends zum Bezwinger der Welt', Anmerkungen zur Darstellung des Arbeiters im 19. Jahrhundert, in: Katalog zur Ausstellung 'Arbeit und Alltag, Soziale Wirklichkeit in der Belgischen Kunst', NGBK Berlin (W.) 1979, S.221-229

Adolf Hildebrand, Gesammelte Schriften zur Kunst, bearbeitet von Henning Bock (Wiss. Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes NRW, Bd.39), Köln/Opladen 1969

Berthold Hinz, Säkularisation als verwerteter Bildersturm. Zum Prozeß der Aneignung der Kunst durch die Bürgerliche Gesellschaft, in: Bildersturm, Hrsg. Martin Warnke, München 1973, S.108-120

---, Die Malerei im deutschen Faschismus, München 1974

Werner Hofmann, Das irdische Paradies, Kunst im neunzehnten Jahrhundert, München 1960

---, Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit: Die schöpferische Befreiung der Kunst 1890-1917, Köln 1970 (amerikan. Originalausgabe New York 1969)

---, Grundlagen der Modernen Kunst, eine Einführung in ihre symbolische Formen, 2. ergänzte Auflage Stuttgart 1978

Karl Holl, Der Wandel des deutschen Lebensgefühls im Spiegel der deutschen Kunst seit der Reichsgründung, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd.4 (1926), Heft 3, S.548-563

Arno Holz, Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze, in: Das Werk von Arno Holz, Hrsg. Hans Fischer, Bd.10, Berlin 1925

Hans Heinz Holz, Kunst als Symptom: das Prinzip Realismus, in: ders., Vom Kunstwerk zur Ware, Neuwied und Berlin 1972, S.42-65

---, Dialektik und Widerspiegelung, Köln 1983

Klaus Achim Hübner, 'Die Kunst für Alle'. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstzeitschrift, Phil.Diss. FU Berlin 1954, maschinenschriftl.

Wolfgang Hütt, Die Düsseldorfer Kunst und die demokratische Bewegung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Diss. Halle 1957, maschinenschriftl.

---, Die Düsseldorfer Malerschule 1819-1869, Leipzig 1964

Henrik Ibsen, Die Wildente, Ein Schauspiel in fünf Aufzügen, Leipzig o.J. (1889)

Georg G. Iggers, Deutsche Geschichtswissenschaft. Eine Kritik der traditionellen Geschichtsauffassung von Herder bis zur Gegenwart, erweiterte deutschsprachige Auflage München 1971

Hans-Jürgen Imiela, Max Slevogt, Eine Monographie, Karlsruhe 1968

---, Max Liebermann, Lovis Corinth und Max Slevogt, in: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Bd.2, Hrsg. Helmut Koopmann und Johannes A. Schmoll gen. Eisenwerth, Frankfurt/Main 1972, S.257-270

Ute Immel, Die deutsche Genremalerei im neunzehnten Jahrhundert, Phil.Diss. Heidelberg 1967

Roman Jakobson, Über den Realismus in der Kunst (1921), in: ders., ausgew. Aufsätze 1921-1971, Hrsg. Elmar Holenstein und Tarcisius Schilbert, Frankfurt/Main 1979, S.129-139

Hans Robert Jauß, Geschichte der Kunst und Historie, in: ders., Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt/Main 1970, S.208-251

Peter Joerißen, Kunsterziehung und Kunstwissenschaft im Wilhelminischen Deutschland 1871 - 1918, Phil. Diss. Bonn 1977, Köln und Wien 1979

Kaiser Wilhelm II., Die wahre Kunst, Rede vom 18.12.1901, in: Reden des Kaisers, Hrsg. Ernst Johann, München 2. Aufl. 1977, S. 99-103

Johannes Kalckreuth, Wesen und Werk meines Vaters, Lebensbild des Malers Graf Leopold von Kalckreuth, Hamburg 1967

Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, Werkausgabe Bd. X, Hrsg. Wilhelm Weischedel, 2. Aufl. Frankfurt/Main 1977 (Erstauflage Wiesbaden 1957)

Katalog des Städelschen Kunstinstitutes Frankfurt/Main, Die Gemälde des 19. Jahrhunderts, Hrsg. Ernst Holzinger, bearb. von Hans-Joachim Ziemke, Textband, Frankfurt/Main 1972

Walter Kaufmann, Nietzsche, Philosoph-Psychologe-Antichrist, Darmstadt 1982 (der dt. Ausgabe liegt die 4. Auflage Princeton, New Jersey des 1950 erstmals erschienenen Buches zugrunde.)

Wolfgang Kemp, Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983

Harry Graf Kessler, Der Deutsche Künstlerbund, Berlin 1904 (Sonderdruck aus 'Kunst und Künstler')

Wolfgang Kirchbach, Religiöse Malerei, in: Die Kunst unserer Zeit, 9. Jg. (1898), S. 90-136

Joachim Kirchner, Das Deutsche Zeitschriftenwesen, seine Geschichte und seine Probleme, 2 Bde, Wiesbaden 2. Aufl. 1958-1962

Paulconrad Kirchner, Deutsche Kunsthistoriker seit der Jahrhundertwende. Sammlung. Einordnung. Deutung, Phil. Diss. Göttingen 1948

Eva-Annemarie Kirschstein, Die Familienzeitschrift. Ihre Entwicklung und Bedeutung für die deutsche Presse, Charlottenburg 1936

Max Klinger, Malerei und Zeichnung, 4. Auflage Leipzig 1903 (Erstauflage Privatdruck München 1891, 2. Auflage Leipzig 1894)

Jutta Kolkenbrock-Netz, Fabrikation. Experiment. Schöpfung, Strategien ästhetischer Legitimation im Naturalismus (Reihe Siegen; Bd. 28, Germanist. Abteilung), Heidelberg 1981

Eduard Kollof, Rembrandts Leben und Werke, nach neuen Actenstücken und Gesichtspunkten geschildert. Mit einer Einführung und Register neu herausgegeben von Christian Tümpel, Deutsches Bibel-Archiv; Abhandlungen und Vorträge 4, Hamburg 1971

Herman Konnerth, Die Gesetzlichkeit der bildenden Kunst. Eine Darlegung der Kunsttheorie Conrad Fiedlers, Phil. Diss. Berlin 1908

Kurt Koszyk, Grundzüge einer Geschichte der sozialdemokratischen Presse, in: Die Presse der deutschen Sozialdemokratie, Eine Bibliographie unter Mitarbeit von Gerhard Eisfeld, Hannover 1966, S. 1-52

---, Deutsche Presse im 19. Jahrhundert, Geschichte der deutschen Presse, Teil II, Berlin (W.) 1966

Gerhard Kratzsch, Kunstwart und Dürerbund. Ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus, Göttingen 1969

Udo Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, Wien und Düsseldorf 1966

Künstler über Kunst; Briefe, Berichte, Aufzeichnungen deutscher Maler, Bildhauer, Architekten, Hrsg. Hans Eckstein, München 1938

Künstlerbriefe aus dem 19. Jahrhundert, Hrsg. Else Cassirer, Berlin 1919

Franz Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen, 3. Auflage nach der von Jacob Burckhardt besorgten zweiten Auflage, neubearbeitet und vermehrt von Hugo Freiherr von Blomberg, Leipzig 1867

Kunst und Alltag um 1900. Drittes Jahrbuch des Werkbundarchivs, Hrsg. Eckhard Siepmann, Lahn-Gießen 1978

Geneviève Lacambre, Toward an Emerging Definition of Naturalism in French Nineteenth-Centuries Painting, in: The European Realist Tradition, Hrsg. Gabriel P. Weisberg, Indiana University Press 1982 S. 229-241

Horst Lademacher, Geschichte der Niederlande, Politik. Verfassung. Wirtschaft, Darmstadt 1983

Julius Langbehn, Rembrandt als Erzieher, 33. Aufl. Leipzig 1891 (Erstauflage Leipzig 1890)

Friedrich Albert Lange, Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart, 2 Bde, Vorwort von H. Cohen, 5. Aufl. Leipzig 1896

Max Lehrs, Nachruf auf Jaro Springer, in: N.F. XXVI (1914/15) Nr. 43, 3.Sept. 1915, S.537-541

Gerhard Leithäuser, Kunstwerk und Warenform, in: Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie, Hrsg. Peter Bürger, Frankfurt/Main 1978, S.21-36

Wladimir I. Lenin, Materialismus und Empiriokritizismus, Kritische Bemerkungen über eine reaktionäre Philosophie, Leipzig 1970 (Erstausgabe Moskau 1909 in russischer Sprache)

Alfred Lichtwark, Die Bedeutung der Amateurphotographie, Hrsg. auf Anregung des Hamburger Amateurphotographenvereins, Halle a.d. Saale 1894

---, Der Sammler, in: Kunst und Künstler, 10.Jg. (1912), Teil I in Heft 5, S.229-241, Teil II in Heft 6, S.281-291

---, Briefe an Max Liebermann, Hrsg. Carl Schellenberg, Hamburg 1947

---, Briefe an Leopold Graf von Kalckreuth, Hrsg. Carl Schellenberg, Hamburg 1957

Max Liebermann, Die Phantasie in der Malerei. Schriften und Reden, Hrsg. und eingeleitet von Günter Busch, Frankfurt/Main 1978 (Neuauflage und Ergänzung der Ausgabe von 1922)

---, Degas, 5. Aufl. Berlin 1912

Gerhard Lozek, Zur Theoriediskussion in der nichtmarxistischen Geschichtswissenschaft Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, 32.Jg. (1984), Heft 5, S.395-404

Georg Lukács, Die Zerstörung der Vernunft, Berlin (DDR) 1953

---, Erzählen oder Beschreiben? in: Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie, Hrsg. Peter Bürger, Frankfurt/Main 1978, S.72-115

Heinrich Lützeler, Die Kunstkritik, in: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 8/1963, S.9-157

Guido Luzzatto, Max Liebermann et ses sources Hollandaises, in: Actes du XVII. Congrès International d'Histoire de l'Art, Amsterdam 1952, Den Haag 1955, S.493-498

Ernst Mach, Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen (4.verm.Auflage der Beiträge zur Analyse der Empfindungen, Jena 1886), Jena 1903

Rudolf Malter, 'Kausalitätstrieb' und Erkenntnisschranke. Zur philosophischen Grundposition von Emile Du Bois-Reymond, in: Naturwissen und Erkenntnis im 19. Jahrhundert, Emile Du Bois-Reymond, Hrsg. Gunter Mann, Hildesheim 1981, S.45-77

Herbert Marcuse, Über den affirmativen Charakter der Kultur (1937), in: ders., Kultur und Gesellschaft I, 6.Aufl. Frankfurt/Main 1968 (Erstauflage 1965), S.56-101

Karl Marx, Zur Kritik der politischen Ökonomie (1857-1858), Berlin (DDR) 1971, Abdruck der unvollendet gebliebenen Einleitung auf S.227-260 (Erstveröffentlichung 1903)

---, Thesen über Feuerbach, in: Karl Marx/Friedrich Engels, Ausgewählte Werke in sechs Bänden, Bd.I, Frankfurt/Main 1970, S.196-200

Franz Mehring, Der Kapitalismus und die Kunst, in: ders., Gesammelte Schriften, Hrsg. Thomas Höhle, Hans Koch und Josef Schleifstein, Bd.12, Aufsätze zur ausländischen Literatur, Vermischte Schriften, Berlin (DDR) 1963, S.169-180 (Erstveröff. in: Die Neue Zeit, 9.Jg. 1890/91, 2.Bd., S.649-653, S.686-690)

---, Die Revolte der Künstler, in: ders., Gesammelte Schriften, Hrsg. Thomas Höhle, Hans Koch und Josef Schleifstein, Bd.12, Aufsätze zur ausländischen Literatur, Vermischte Schriften, Berlin (DDR) 1963, S.241-245 (Erstveröff. in: Die Neue Zeit, 18.Jg. 1899/1900, 1.Bd. S.737-740)

---, Rezension zu Ernst Haeckels 'Die Welträtsel', in: ders., Gesammelte Schriften, Hrsg. Thomas Höhle, Hans Koch und Josef Schleifstein, Bd.13, Berlin (DDR) 1961, S.143-148 (Erstveröff. in: Die Neue Zeit, 18.Jg. 1899/1900, 1.Bd. S.417-421)

Julius Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, 1. Auflage Stuttgart 1904, 2 Bde, 2. Auflage München 1914-1924, 3 Bde

---, Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten, Stuttgart 1905

Thomas Metscher, Ästhetik als Abbildtheorie (1972), in: ders., Kunst und sozialer Prozeß. Studien zu einer Theorie der ästhetischen Erkenntnis, Köln 1977, S.150-220

Alfred Gotthold Meyer, Die Zweite Münchner Jahresausstellung, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, N.F. 2.Jg. (1891), S.71-76

---, Reinhold Begas, in: Knackfuß-Künstlermonographien Bd.20, Bielefeld und Leipzig 1901

Hanno Möbius, Der Positivismus in der Literatur des Naturalismus. Wissenschaft, Kunst und soziale Frage bei Arno Holz, Habil. Schrift der Philipps-Universität Marburg, München 1980

Kenworth Moffett, Meier-Graefe as art critic, München 1973

Wolfgang Mommsen, Das Zeitalter des Imperialismus, Frankfurt/Main 1969

Thomas Munro, Meanings of 'Naturalism' in Philosophy and Aesthetics, in: Journal of Aesthetics and Art Criticism 19 (1960/61), Winter 1960, S.133-137

Konrad Müller-Kaboth, Die Berliner Kunstkritik, in: Kritik der Kritik, 1.Jg., Heft 5 (1906), S.262-263

Ursula Münchow, Deutscher Naturalismus, Berlin (DDR) 1968

Richard Muther, Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert, 3 Bde, München 1893/94

---, Studien und Kritiken, Bd. I, 3.Aufl. Wien 1900, Bd.II, 2.Aufl. Wien 1902, darin vor allem: Was ist Freilichtmalerei? in: Bd. I, S.231-240

Hermann Muthesius, Zur Funktion der Kunstkritik (Brieffragment), in: Kunst und Alltag um 1900, Drittes Jahrbuch des Werkbundarchivs, Hrsg. Eckhard Siepmann, Lahn-Gießen 1978

Friedrich Naumann, Jesus als Volksmann, Göttinger Arbeiterbibliothek, Bd.1, Heft 1, Hrsg. Friedrich Naumann, Frankfurt/Main 1894

---, Ästhetische Schriften, in: ders., Werke in sechs Bänden, Opladen 1966-1969, 6. Band 1969, Hrsg. Heinz Ladendorf

Winfried Nerdinger, Zur Entstehung des Realismus-Begriffs in Frankreich und zu seiner Anwendung im Bereich der ungegenständlichen Kunst, in: Städel-Jahrbuch N.F. 5 (1975), S.227-246

Werner Nickold, Das Feuilleton der Dresdner Tagespresse 1800-1900, Phil.Diss. Leipzig 1937

Bernd Nicolai, Das Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I. in Berlin (1889-1897), Wettbewerb - Ausführung - Rezeption, Magisterarbeit der philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen 1980

Friedrich Nietzsche, Werke in drei Bänden, Hrsg. Karl Schlechta, 9.Aufl. München 1981/82; Unzeitgemäße Betrachtungen, in: Bd.1, München 1981, S.135-434

---, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben (1874, Erstveröffentlichung als zweite der Unzeitgemäßen Betrachtungen), Hrsg. und mit einem Nachwort von Michael Landmann, Lizenzausgabe o.O. 1984

Thomas Nipperdey, Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert, in: Historische Zeitschrift 206 (1968), S.529-585

Benedikt Momme Nissen, Der Rembrandtdeutsche Julius Langbehn, Freiburg 1929

---, Paris und die Malerei der Nicht-Franzosen, in: Die Kunst unserer Zeit, 2.Jg. (1891), S.27-30

Linda Nochlin, Realism, Style and Civilization, Baltimore, Maryland und Harmondsworth, Britain 1971

Reinhard Opitz, Faschismus und Neofaschismus, Frankfurt/Main 1984

Fritz von Ostini, Fritz von Uhde, Bielefeld und Leipzig 1902

Sigrun Paas, 'Kunst und Künstler' 1902-1933. Eine Zeitschrift in der Auseinandersetzung um den Impressionismus in Deutschland, Phil. Hist.Diss. Heidelberg 1976, maschinenschriftl.

Peter Paret, Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland (aus dem Amerikanischen) Berlin (W.) 1981

Gustav Pauli, Max Liebermann. Des Meisters Gemälde, Stuttgart und Leipzig 1911, 2. Auflage reduziert, jedoch mit korregierten Datierungen Berlin 1922

---, Erinnerungen aus sieben Jahrzehnten, Tübingen 1936

Friedrich Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts, Studien und Erinnerungen, Reihe 1-4, Nördlingen 1877-1885

---, Geschichte der Münchener Kunst im 19. Jahrhundert, München 1888

---, Aus meiner Zeit, Lebenserinnerungen in 2 Bänden, München 1894

Rudolf Pfefferkorn, Die Berliner Secession. Eine Epoche deutscher Kunstgeschichte, Berlin (W.) 1972

Hans-Georg Pfeifer, Max Klingers (1857-1920) Graphikzyklen. Subjektivität und Kompensation im künstlerischen Symbolismus als Parallelentwicklung zu den Anfängen der Psychoanalyse (Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte 5), Gießen 1980

Klaus Poenicke, Der Amerikanische Naturalismus: Crane, Morris, Dreiser, Darmstadt 1982

Renato Poggiolo, The Theory of the Avantgarde, Cambridge/Mass. 1968

Herbert Pogt, Hermann Püttmann . Miszellaneen zur Kunstkritik im Vormärz, Diss. Marburg 1977, Münster 1980

R. Pohlmann, Autonomie, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd.1, Hrsg. Joachim Ritter, Basel und Stuttgart 1971, Sp.707-714

Positionen der literarischen Intelligenz zwischen bürgerlicher Reaktion und Imperialismus, Hrsg. Gert Mattenklott und Klaus Scherpe, Kronberg/Taunus 1973

Ein Protest deutscher Künstler. Mit Einleitung 'Quousque tandem' von Carl Vinnen, Jena 1911

Pierre Joseph Proudhon, Du principe de l'art et de sa destination sociale, Paris 1865

Peter Pütz, Friedrich Nietzsche, Stuttgart 1967

Protokoll über die Verhandlungen des Parteitages der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands, abgehalten zu Gotha vom 11. bis 16. Oktober 1896, Berlin 1896

Rudolf Quast, Studien zur Geschichte der deutschen Kunstkritik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Phil.Diss. Münster 1936

Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei, Hrsg. Klaus Herding, Frankfurt/Main 1978

Franz von Reber, Geschichte der neueren deutschen Kunst, 2. Auflage Leipzig 1884 (Erstauflage Stuttgart 1876)

Walter Reese, Literarische Rezeption, Stuttgart 1980

Emil Reich, Die bürgerliche Kunst und die besitzlosen Volksmassen, 2. vermehrte Auflage Leipzig 1893

Gerald Reitlinger, The Economics of Taste, Vol.I., Rise and Fall of Picture Prices 1760-1960, London 1961

John Rewald, Die Geschichte des Impressionismus. Schicksal und Werk der Maler einer großen Epoche in der Kunst, Neuauflage Köln 1979 (amerikanische Erstauflage New York 1946, erweiterte Auflage 1961, deutsche Erstauflage Zürich 1957, zweite Auflage Köln 1965, die vor-

liegende Neuauflage ist gegenüber der zweiten Auflage leicht gekürzt.)

Rezeptionsästhetik, Theorie und Praxis, Hrsg. Rudolf Warning, München 1975

Alois Riegl, Die Stimmung als Inhalt moderner Kunst (1899), in: ders., Gesammelte Aufsätze, Augsburg und Wien 1929, S.28-39

Rainer Maria Rilke, Uhdes Christus, in: ders., Sämtliche Werke, Bd. V., Frankfurt/Main 1965, S.351-357

Joachim Ritter, Ästhetik, ästhetisch, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. I, Hrsg. Joachim Ritter, Basel und Stuttgart 1971, S.555-580

---, Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft, in: ders., Subjektivität, Frankfurt/Main 1974, S.141-163

Hilmar Roebling, Zur Kunsttheorie Friedrich Theodor Vischers, in: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Bd.1, Hrsg. Helmut Koopmann und Johannes A. Schmoll gen. Eisenwerth, Frankfurt/Main 1971, S.97-112

Alfred Rohde, Der frühe Corinth, Basel 1941

Adolf Rosenberg, Der gegenwärtige Stand der deutschen Kunst nach den Ausstellungen in Berlin und München, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, 15.Bd. (1880), S.41-48

---, Geschichte der modernen Kunst, 3 Bde, 2. Auflage 1894

Hans Rosenhagen, Max Liebermann, Bielefeld und Leipzig 1900

---, Fritz von Uhde, Stuttgart und Leipzig 1908

Jörn Rüsen, Ästhetik als Geschichtstheorie, in: Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich, Hrsg. Helmut Arntzen u.a., Berlin (W.) und New York 1975, S.17-39

---, Historismus und Ästhetik - Geschichtstheoretische Voraussetzungen der Kunstgeschichte, in: Kritische Berichte, 3.Jg. (1975) Heft 2/3, S.5-11

Eberhard Ruhmer, Naturalismus, Impressionismus und malerische Phantasie, in: Katalog zur Ausstellung 'Max Liebermann in seiner Zeit', Berlin und München 1979/80, S.53-59

Erich Rupprecht, Literarische Manifeste des Naturalismus, Stuttgart 1962

John Ruskin, Of Turnerian light, (1856), in: Modern Painters, Vol IV, Part V, London 1868, Chapter III, S.34-55

Sigrid Russ, Das 'interessante gemüthliche deutsche Genre', Betrachtungen zur Genremalerei von Ludwig Knaus, in: Katalog zur Ausstellung 'Ludwig Knaus', Wiesbaden/Kassel/Düsseldorf 1979/80

Hans Sanders, Naturalismus und Ästhetizismus. Zum Problem der literarischen Evolution, in: Naturalismus/Ästhetizismus, Hrsg. Christa Bürger, Peter Bürger, Jochen Schulte-Sasse, Frankfurt/Main 1979, S.6-102

Gert Sautermeier, Zur Grundlegung des Ästhetizismus bei Nietzsche, Dialektik, Metaphysik und Politik in der 'Geburt der Tragödie', in: Naturalismus/Ästhetizismus, Hrsg. Christa Bürger, Peter Bürger und Jochen Schulte-Sasse, Frankfurt/Main 1979, S.224-243

Karl Scheffler, Max Liebermann, München 1912

---, Die fetten und die mageren Jahre, Leipzig und München 1946

---, Das Phänomen der Kunst. Grundsätzliche Betrachtungen zum 19. Jahrhundert, München 1952

Walther Scheidig, Die Weimarer Malerschule, Erfurt 1950

Herbert Scherer, Bürgerlich-oppositionelle Literaten und sozialdemokratische Arbeiterbewegung nach 1890, Die 'Friedrichshagener' und ihr Einfluß auf die sozialdemokratische Kulturpolitik, Stuttgart 1974

Hannelore Schlaffer, Kritik eines Klischees: 'Das Kunstwerk als Ware', in: Erweiterung der materialistischen Literaturtheorie durch Bestimmung ihrer Grenzen, Hrsg. Heinz Schlaffer, Stuttgart 1974, S.265-287

Heinz Schlaffer, Jacob Burckhardt oder das Asyl der Kunstgeschichte, in: Hannelore Schlaffer/Heinz Schlaffer, Studien zum ästhetischen Historismus, Frankfurt/Main 1975, S.72-111

Dagmar Schlapheit-Beck, Frauenarbeit in der Malerei 1870-1900: das Arbeitsbild im deutschen Naturalismus, Phil.Diss. Wuppertal 1984, Berlin (W.) 1985

Georg Schmidt, Naturalismus und Realismus. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Begriffsbildung, in: Festschrift Martin Heidegger zum 70. Geburtstag, 1959, S.264-275

Johannes A. Schmoll gen. Eisenwerth, Naturalismus und Realismus: Versuch zur Formulierung verbindlicher Begriffe, in: Städel-Jahrbuch N.F. 5 (1975), S.247-266

Bruno Schneider, Der Impressionismus im Urteil der deutschen Kunstliteratur, Phil.Diss. Bonn 1950, maschinenschriftl.

Wolfgang Schöne, Über das Licht in der Malerei, Berlin (W.) 1954

Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung (Bd.I 1818, Bd.II 1844), in: ders., Sämtliche Werke in 12 Bänden. Mit einer Einleitung von Rudolf Steiner, Stuttgart 1894-1896, Bd. 2 und 3, Welt als Wille und Vorstellung Buch 1 - 4, Bd.4 Kritik der Kantischen Philosophie, Ergänzung zum 1. Buch der 'Welt als Wille und Vorstellung', Bd.5 Ergänzung zum 2. und 3. Buch, Bd.6 Ergänzung zum 4. Buch

Luise Schüßler, Die Worpsweder Malerei um 1900 und ihre entwicklungsgeschichtliche Stellung, Diss. Marburg 1951, maschinenschriftl.

Paul Schultze-Naumburg, Das Studium und die Ziele der Malerei. Ein Vademecum für Studierende, vermehrte Auflage von 'Studiengang des modernen Malers', Leipzig 1900

Donata Gabriele Schwarzkopf, Die Struktur der Beilage der 'Allgemeinen Zeitung' im Spiegel der Kunstberichterstattung, Phil.Diss. München 1951, maschinenschriftl.

Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit, Salzburg 1948

Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie, Hrsg. Peter Bürger, Frankfurt/Main 1978

Richard Shiff, The End of Impressionism: A Study in Theories of Artistic Expression, in: The Art Quarterly, N.S. 1 (1978), S.338-378

Carl Siegel, Geschichte der deutschen Naturphilosophie, Leipzig 1913

Eckhard Siepmann, Zukunft auf dem Wasser, Vorwort zu: Kunst und Alltag um 1900. Drittes Jahrbuch des Werkbundarchivs, Hrsg. Eckhard Siepmann, Lahn-Gießen 1978, S.9-25

Konrad Sittenfeld (Conrad Alberti), Was erwartet die deutsche Kunst von Kaiser Wilhelm II?, Leipzig 1888

Peter Sorge, in: Katalog zur Ausstellung 'Als guter Realist muß ich alles erfinden', Kunstverein und Kunsthaus Hamburg 1978/79

Jaro Springer, Beiträge zur Geschichte des Wormser Reichstages 1544 und 1545, Phil.Diss. Leipzig 1882

Jaro Springer (Hrsg.), Das Leben Jesu in Bildern alter Meister, Berlin 1897

---, Das radierte Werk des Adriaen von Ostade in Nachbildungen mit biographisch-kritischer Einleitung von Jaro Springer, Berlin 1898

---, Radierungen des Hercules Seghers in 3 Teilen, Berlin 1910-1913 (Supplementband Berlin 1916 , enthält eine unvollendete Einleitung von Jaro Springer, ebenfalls abgedruckt in: Zeitschrift für Bildende Kunst, N.F. XXVIII (1916), S.192-200)

Hans-Josef Steinberg, Sozialismus und deutsche Sozialdemokratie. Zur Ideologie der Partei vor dem 1. Weltkrieg, Hannover 1967

Fritz Stern, Kulturpessimismus als Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland, Bern/Stuttgart/Wien 1963

Reinhard Teske, Studien zur Genremalerei im Vormärz, Phil.Diss. Erlangen 1976

Theorie der Fotografie: eine Anthologie, Bd.I, 1839-1912, Hrsg. Wolfgang Kemp, München 1980

Theorie des Naturalismus, Hrsg. Th. Meyer, Stuttgart 1973

Henry Thode, Arnold Böcklin: Gedenkworte, in: Bayreuther Blätter 1901, reprint in: ders., Arnold Böcklin, Heidelberg 1905

---, Kunst, Religion und Kultur, Heidelberg 1901

---, Böcklin und Thoma: Acht Vorträge über neudeutsche Malerei, Heidelberg 1905

Hans Thoma, Briefwechsel mit Henry Thode, Leipzig 1928

Hugo von Tschudi, Gesammelte Schriften zur neueren Kunst, München 1912

Hermann Uhde-Bernays, Im Lichte der Freiheit, Erinnerungen aus den Jahren 1880 bis 1914, o.O. 1947

---, Mittler und Meister, München 1948

---, Die Münchner Malerei im neunzehnten Jahrhundert, München o.J.

Linello Venturi, Geschichte der Kunstkritik, München 1974

Franz-Joachim Verspohl, Autonomie und Parteilichkeit: 'Ästhetische Praxis' in der Phase des Imperialismus, in: Autonomie der Kunst. Zur Genese einer bürgerlichen Kategorie, Hrsg. Berthold Hinz u.a., Frankfurt/Main 1972, S.199-232

Friedrich Theodor Vischer, Aesthetik oder die Wissenschaft des Schönen, zum Gebrauch für Vorlesungen, 2. Aufl. Bd. 1-6, München 1922-1923, (Erstauflage 1846)

---, Kritische Gänge, Bd. 5, 1866, 2. vermehrte Ausgabe, Hrsg. Robert Vischer, München 1922

Robert Vischer, Ueber das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik, Leipzig 1873

---, Der ästhetische Akt und die reine Form, in: Die Literatur, Wochenschrift für das nationale Geistesleben der Gegenwart, Leipzig Teil I, 17. Juli 1874, S. 455-456, Teil II, 24. Juli 1874, S. 470-471

Vogt, Moleschott, Büchner, Schriften zum kleinbürgerlichen Materialismus in Deutschland, Hrsg. und eingeleitet von Dieter Wittich, 2 Bde, Berlin (DDR) 1971

Klaus Vondung, Zur Lage der Gebildeten in der wilhelminischen Zeit, in: Das wilhelminische Bildungsbürgertum, Hrsg. Klaus Vondung, Göttingen 1976

Lieselotte Voss, Rembrandt als Erzieher und seine Bedeutung. Studie über die kulturelle Struktur der neunziger Jahre, Phil. Diss. Göttingen 1929

Gerd Voswinkel, Der literarische Naturalismus in Deutschland. Eine Betrachtung der theoretischen Auseinandersetzungen unter Berücksichtigung der zeitgenössischen Zeitschriften, Phil. Diss. FU Berlin 1970

Hans Günter Wachtmann, Warum malen sie die 'kleinen Leute' ?, in: Katalog zur Ausstellung 'Von Liebermann zu Kollwitz', Von der Heydt-Museum Wuppertal 1977 (ohne Seitenangaben)

Anna Wagner, Die Haager Schule, in: Katalog zur Ausstellung 'Die Haager Schule', Rhein. Landesmuseum Bonn, Kunsthalle Hamburg 1972, S. 7-18

Emil Waldmann, Die Kunst des Realismus und des Impressionismus im 19. Jahrhundert, Berlin 1927 (Propyläen Kunstgeschichte Bd. XV)

Jürgen Weber, Entmündigung der Künstler, Geschichte und Funktionsweise der bürgerlichen Kunsteinrichtungen, München 1979

Hans-Ulrich Wehler, Das Deutsche Kaiserreich 1871-1918 (Deutsche Geschichte Bd. 9, Hrsg. Joachim Leuschner), Göttingen 1973

Siegfried Wichmann, Realismus und Impressionismus in Deutschland. Bemerkungen zur Freilichtmalerei des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1964

Gerhard Winkler, Max Klinger, Leipzig 1984, Lizenzausgabe Gütersloh 1984

Klaus Wolbert, 'Deutsche Innerlichkeit'. Die Wiederentdeckung im deutschen Imperialismus, in: Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt, Hrsg. Werner Hofmann, Frankfurt/Main 1974, S.34-55

Wilhelm Wundt, Grundzüge der Physiologischen Psychologie, 3 Bde, 6. umgearbeitete Auflage Leipzig 1908 (Erstauflage 1874, 1. Auflage besteht nur aus 2 Bänden, ab der 5. Auflage 3 Bände)

---, Vorlesungen über die Menschen- und Thierseele, Bd.1, 1.Aufl. Leipzig 1863, 2.Aufl. Hamburg 1892, 4.Aufl. Hamburg und Leipzig 1906, 5.Aufl. Hamburg und Leipzig 1911

Ralph-Rainer Wuthenow, Subjekt und Subjektivität, Beitrag zu einer Begriffsgeschichte, in: Subjekt der Geschichte. Theorien gesellschaftlicher Veränderung, Hrsg. Hans Heinz Holz, Hans Jörg Sandkühler, Bernhard Heidtmann, Köln 1980, S.56-67

Eva Zahn, Die Geschichte der Gartenlaube, in: Facsimile Querschnitt durch die Gartenlaube, eingeleitet von Friedrich Sieburg, Hrsg. Heinz Klüter, Bern/Stuttgart/Wien 1963, S.5-14

Theobald Ziegler, Die geistigen und sozialen Strömungen des Neunzehnten Jahrhunderts, Berlin 1899

Emile Zola, Le Roman expérimental (1879), in: ders., Œuvres complètes, Hrsg. M. Le Blond und E. Fasquelle, Bd.41, Paris 1928

---, Mon Salon (1866), in: ders., Mes Haines, Hrsg. M. Le Blond und E. Fasquelle, Paris 1928, S.197-273

4. Ausstellungskataloge

Ill. Katalog der Jubiläums-Ausstellung der kgl. Akademie der Künste, 58. Ausstellung Berlin 1886

Katalog der III. Internationalen Kunst-Ausstellung im kgl. Glaspalast, München 1889

Ill. Katalog der Münchner Jahresausstellung aller Nationen im kgl. Glaspalast, München 1889

Ill. Katalog der Münchner Jahresausstellung im kgl. Glaspalast, München 1890

Ill. Katalog der Münchner Jahresausstellung im kgl. Glaspalast, 4. Aufl. München 1891

Katalog zur Internationalen Kunst-Ausstellung veranstaltet vom Verein Berliner Künstler anläßlich seines 50jährigen Bestehens 1841 - 1891, Berlin 1891

Ill. Katalog zur LXIII. Ausstellung der kgl. Akademie der Künste zu Berlin 1892

Ill. Katalog der IV. Internationalen Kunstausstellung 1892, 2. Auflage München 1892

Ill. Katalog der Grossen Berliner Kunst-Ausstellung, Berlin 1893

Ill. Katalog der Münchner Jahresausstellung im kgl. Glaspalast, München 1893

Offizieller Katalog der Internationalen Kunstausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens 'Secession', 5. Aufl. München 1893

Katalog der Grossen Berliner Kunstausstellung, Berlin 3. Aufl. 1894

Ill. Katalog der Münchner Jahresausstellung im kgl. Glaspalast, München 1894

Offizieller Katalog der Internationalen Kunstausstellung des Vereins Bildender Künstler München 'Secession', 5. Aufl. München 1894

Katalog der Grossen Berliner Kunstausstellung, 4. Aufl. Berlin 1895

Offizieller Katalog der Internationalen Kunstausstellung des Vereins Bildender Künstler Münchens 'Secession', 3. Aufl. München 1895

Katalog der Internationalen Kunstausstellung in Berlin, 3. Aufl. Berlin 1896

Offizieller Katalog der Münchner Jahresausstellung im kgl. Glaspalast 1896, Münchner Künstlergenossenschaft, München 1896

Offizieller Katalog der Internationalen Kunstausstellung des Vereins Bildender Künstler Münchens 'Secession', 2. Aufl. München 1896

Katalog der Berliner Kunstausstellung 1897, Berlin 1897

Offizieller Katalog der VII. Internationalen Kunstausstellung, München 1897

Katalog der Berliner Kunstausstellung 1898, 2. Aufl. Berlin 1898

Offizieller Katalog der Internationalen Kunstausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens 'Secession' 4. Aufl. München 1898

Katalog der Berliner Kunstausstellung 1899, 3. Aufl. Berlin 1899

Katalog der Deutschen Kunstausstellung der Berliner Secession 1899, Berlin 1899

Offizieller Katalog der Münchner Jahresausstellung im kgl. Glaspalast, Münchner Künstlergenossenschaft, 4. Aufl. München 1899

Offizieller Katalog der Internationalen Kunstausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens 'Secession', 3. Auflage München 1899

Katalog der Grossen Berliner Kunstausstellung 1900, Berlin und Stuttgart 1900

Katalog der 2. Kunstausstellung der Berliner Secession, 3. Aufl. Berlin 1900

Katalog zur Jahrhundertausstellung 'Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 - 1875' in der königlichen Nationalgalerie Berlin 1906, Katalog der Gemälde, München 1906

Katalog zur Ausstellung 'Emile Zola', Ausstellung anläßlich seines 50. Todestages in der Bibliothèque Nationale, Berlin 1952

Katalog zur Ausstellung 'Die Weimarer Malerschule'. Ausstellung zum Gedächtnis der Gründung der Weimarer Kunstschule im Jahre 1860 mit einer Einführung von Walther Scheidig, Weimar 1960

Katalog zur Ausstellung 'Max Klinger 1857 - 1920', Ausstellung zum 50. Todestag des Künstlers, Leipzig, Museum der Bildenden Künste 1970

Katalog zur Ausstellung 'Shock of Recognition', Den Haag Mauritshuis, London Tate Gallery 1971

Katalog zur Ausstellung 'Die Haager Schule', Holländische Maler vor Hundert Jahren, Rhein. Landesmuseum Bonn, Hamburger Kunsthalle 1972

Katalog zur Ausstellung 'Grötzinger Malerkolonie', Die erste Generation 1890 - 1920, Kunsthalle Karlsruhe 1976

Katalog zur Ausstellung 'Max Klinger', Kunsthalle Bielefeld 1976

Katalog zur Ausstellung 'William Turner und die Landschaft seiner Zeit', Hamburger Kunsthalle 1976

Katalog zur Ausstellung 'Vom Licht zur Farbe', nachimpressionistische Malerei zwischen 1886 und 1912, Kunsthalle Düsseldorf 1977

Katalog zur Ausstellung 'Von Liebermann zu Kollwitz', Von der Heydt-Museum Wuppertal 1977

Katalog zur Ausstellung 'Arnold Böcklin 1827 - 1901, Gemälde, Zeichnungen, Plastiken', Ausstellung zum 150. Geburtstag, Kunstmuseum und Kunstverein Basel 1977

Katalog zur Ausstellung 'Courbet und Deutschland', Kunsthalle Hamburg 1978, Hrsg. von Werner Hofmann in Verbindung mit Klaus Herding

Katalog zur Ausstellung 'Die Sprache der Bilder, Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig 1978

Katalog zur Ausstellung 'Arbeit und Alltag. Soziale Wirklichkeit in der Belgischen Kunst, 1830 - 1914', NGBK Berlin (W.) 1979

Katalog zur Ausstellung 'Die Düsseldorfer Malerschule', Kunstmuseum Düsseldorf, Mathildenhöhe Darmstadt 1979

Katalog zur Ausstellung 'Münchner Landschaftsmalerei 1800 - 1850', Städt. Galerie Lenbachhaus 1979

Katalog zur Ausstellung 'Die Münchner Schule 1850 - 1914', Haus der Kunst München 1979

Katalog zur Ausstellung 'Ludwig Knaus', Kunstmuseum Düsseldorf, Museum Wiesbaden, Staatl. Kunstsammlung Kassel 1979/80

Katalog zur Ausstellung 'Max Liebermann in seiner Zeit', Berlin (W.) Nationalgalerie, Haus der Kunst München 1979/80

Katalog zur Ausstellung 'Aus Schacht und Hütte', Städt. Kunsthalle Recklinghausen 1980

Katalog zur Ausstellung 'Glanzlichter der Photographie', 30 Jahre Photokina, Kunsthalle Köln 1980

Katalog zur Ausstellung 'Berliner Secession', Neuer Berliner Kunstverein 1981

Katalog zur Ausstellung 'The Hague School, Dutch Masters of the 19th Century, Hrsg. Ronald Le Leeuw, John Sillevis, Charles Dumas, Royal Academy of Arts London 1983 (Ausstellung war auch im Grand Palais Paris und im Gemeentemuseum Den Haag, es ist jeweils ein gesonderter Katalog erschienen)

Katalog zur Ausstellung 'Max Klinger, Wege zum Gesamtkunstwerk', mit Beitrag von Manfred Boetzkes, Dieter Gleisberg u.a. und einer umfassenden Klinger Dokumentation, Roemer- und Pelizaeus Museum Hildesheim 1984

Abbildungsverzeichnis

Soweit nicht vermerkt, sind die Daten und der Verbleib unbekannt.

Abb. 1
Porträtfotografie von Herman Helferich (= Emil Heilbutt) (1861-1921)
Foto nach Abbildung in der KfA 10. Jg., S. 164

Abb. 2
Leopold Graf von Kalckreuth, Sommer (1890)
Öl auf Lw. 356 x 294 cm
Kunsthalle Bremen, Inv. Nr. 79-1908/10
Aufnahme: Stickelmann, Bremen, amtl. Ausgabe der Kunsthalle Bremen No. 101

Abb. 3
Porträtfotografie von Friedrich Pecht (1814-1903)
Foto nach Abbildung in KfA 10. Jg., S. 2

Abb. 4
Friedrich Pecht, Episode aus dem Einzug der österreichischen Truppen in Venedig 1849 (1851-1854)
Öl auf Lw. 163 x 216 cm
Nationalgalerie Prag
Foto nach Abbildung in: Michael Bringmann, Friedrich Pecht (1814-1903), Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850 und 1900, Berlin (W.) 1982, S. 50

Abb. 5
Max Liebermann, Stevensstift in Leyden (1889)
Öl auf Lw. 78 x 100 cm
Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie Berlin (W.)
Foto nach Abbildung in: Katalog zur Ausstellung Max Liebermann in seiner Zeit, Nationalgalerie Berlin (W.), Haus der Kunst München 1979/1980, S. 257

Abb. 6
Max Liebermann, Frau mit Ziegen (1890)
Öl auf Lw. 127 x 172 cm
Bayr. Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek München Inv. Nr. 7815
Foto nach Kunstkarte, Aufnahme Joachim Blauel, Gauting, Deutscher Kunstverlag München, Berlin (W.)

Abb. 7
Max Liebermann, Frühmarkt in Haarlem (1891)
Öl auf Lw. 111 x 151 cm

Städt. Kunsthalle Mannheim, Verzeichnis der Gemäldesammlung von 1964, Kat. Nr. 139
Foto nach Kunstkarte, Druck Vontobel, Feldmeilen/Zürich

Abb. 8
Max Liebermann, Skizzenblatt (um 1890)
Kreide 27,5 x 36,5 cm
Kunsthalle Mannheim, Inv. Nr. 988
Foto nach Abbildung im Katalog zur Ausstellung Max Liebermann in seiner Zeit, Nationalgalerie Berlin (W.), Haus der Kunst München 1979/1980, S.513

Abb. 9
Max Liebermann, Kreidezeichnung (1888)
Kupferstichkabinett der Staatl. Kunstsammlungen Dresden, Inv. Nr. C 1911-38
Foto nach Abbildung in: Erich Hancke, Max Liebermann, sein Leben und seine Werke, 2. Aufl. Berlin 1923, S.235

Abb. 10
Max Liebermann, Karren in den Dünen (1889)
Öl auf Lw. 50 x 64,5 cm
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. Nr. 1636
Aufnahme: Staatsgalerie Stuttgart

Abb. 11
Max Liebermann, In den Dünen (Schreitender Bauer) (1894)
ehemals Städt. Museum Königsberg, zerstört
Foto nach Abbildung in: KfA 12.Jg., S.227

Abb. 12
Gregor von Bochmann, Auf der Weide (1877)
Öl auf Lw. 34 x 55 cm
Von der Heydt Museum Wuppertal, Inv.Nr. 155
Aufnahme: Studio van Santvoort, Wuppertal

Abb. 13
Wilhelm Leibl, Drei Frauen in der Kirche (1878/82)
Öl auf Holz 113 x 77 cm
Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. 1534
Foto nach Abbildung in: KfA 7.Jg., S.124f

Abb. 14
Frithjof Smith, In der Dorfkirche (1885)
Öl auf Lw. 178 x 249 cm
Museum der Bildenden Künste Leipzig, Inv. Nr. 683
Foto nach Abbildung in: KfA 1.Jg., S.295f

Abb. 15
Frithjof Smith, Im Spitalgarten (1888)
Foto nach Abbildung in: KfA 4.Jg., S.16f

Abb. 16
Frithjof Smith, Auf der Wiese (1889)
Foto nach Abbildung in: KfA 5.Jg., S.20f

Abb. 17
Walter Firle, Morgenandacht in einem holländischen Waisenhaus (1884)
145 x 251 cm
ehemals Kgl. Nationalgalerie Berlin Inv. Nr. 539
Foto nach Abbildung in: KfA 1.Jg., S.308f

Abb. 18
Max Liebermann, Freistunde im Waisenhaus (Der Hof des Waisenhauses in Amsterdam) (1881/82)
Öl auf Lw. 78,5 x 107,5 cm
Städelsches Kunstinstitut, Städelscher Museumsverein Frankfurt/Main
Inv. Nr. 1351
Aufnahme: Städelsches Kunstinstitut Frankfurt/Main

Abb. 19
Gotthardt Kuehl, Waisenkinder in Lübeck (1884)
Öl auf Lw. 98,2 x 125 cm
Staatl. Gemäldesammlungen Dresden, Galerie Neue Meister,
Gal. Nr. 9023
Aufnahme: Deutsche Fotothek Dresden

Abb. 20
Ludwig Passini, Viatikum (1882)
Aquarell
Foto nach Abbildung in: KfA 4.Jg., S.240f

Abb. 21
Fritz Schnitzler, Das Schafbad (Motiv aus dem Schwalmtal) (1886)
Foto nach Abbildung in: KfA 2.Jg., S.168f

Abb. 22
Ludwig Knaus, Die Falschspieler (1851)
Öl auf Lw. 81 x 104 cm
Kunstmuseum Düsseldorf Inv. Nr. 4027
Foto nach Abbildung im Ausstellungskatalog 'Ludwig Knaus',
Wiesbaden, Kassel, Düsseldorf 1979/80, S.142, Kat. Nr. 31

Abb. 23
Pleinairisten auf Frauenchiemsee (1888)
Fotografie von Herman Koch
Foto nach Abbildung in: KfA 4.Jg., S.9

Abb. 24
Porträtfotografie von Jaro Springer (1856-1915)
Foto nach Abbildung in: KfA 10.Jg., S.178

Abb. 25
Th. und O. Hofmeister, Sturenfischer im Eise, Fotografie ausgestellt auf der V. Internat. Ausstellung von Amateurphotographien in Hamburg 1898
Foto nach Abbildung in: KfA 13.Jg., S.147

Abb. 26
G. Einbeck, Einsam, Fotografie
ausgestellt auf der V. Internat. Ausstellung von Amateurphotographien in Hamburg 1898
Foto nach Abbildung in: KfA 13.Jg., S.152

Abb. 27
Klaus Meyer, Die Urkunde (1889)
ehemals Schlesisches Museum Breslau
Foto nach Abbildung in: KfA 4.Jg., S.340f

Abb. 28
Jozef Israëls, Niets meer (1881)
Öl auf Lw. 125 x 200 cm
Museum Mesdag Den Haag, Kat.Nr. 154
Foto nach Abbildung im Katalog Museum Mesdag, Den Haag 1984, S.82

Abb. 29
Kaiser Wilhelm Nationaldenkmal in Berlin (1889-1897)
Gesamtansicht
Ausführung nach Entwurf von Reinhold Begas
Foto nach Abbildung in: Alfred Gotthold Meyer, Reinhold Begas
Knackfuß-Künstlermonographien 20, Bielefeld und Leipzig 1901, Abb. 116

Abb. 30
E. Rettich und P. Pfann, Entwurf zu einem Kaiser Wilhelm Nationaldenkmal, Motto: Kaiser und Reich (1889)
Vorderansicht
Foto nach Abbildung in: KfA 5.Jg., S.98

Abb. 31
Jean Beraud, Eine Volksversammlung
Foto nach Abbildung in: KfA 6.Jg., S.20f

Abb. 32
Fritz v. Uhde, Lasset die Kindlein zu mir kommen (1884)
Öl auf Lw. 188 x 290,5 cm
Museum der Bildenden Künste Leipzig, Inv. Nr. 550
Aufnahme: Museum der Bildenden Künste Leipzig

Abb. 33
Leopold von Kalckreuth, Das Alter (1894)
Öl auf Lw. 116 x 172 cm
Staatl. Kunstgemäldesammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, Galerie Nr. 2496
Aufnahme: Deutsche Fotothek Dresden, Möbius

Abb. 34
Ludwig Passini, Neugierige
Aquarell 110 x 65 cm
Foto nach Abbildung in: KfA 1.Jg., S.184f

Abb. 35
Arnold Böcklin, Das Schweigen im Walde (1885)
Öl auf Holz 73 x 59 cm
Museum Posen, Inv. Nr. MNP Mo 903
Foto nach Abbildung in: KfA 9.Jg., S.20f

Abb. 36
Max Slevogt, Scheherezade erzählt Tausend und eine Nacht (1897)
Öl auf Lw. 137 x 192 cm
Bayr. Staatsgemäldesammlungen
Foto nach Abbildung in: KfA 12.Jg., S.315

Abb. 37
Max Klinger, Die blaue Stunde (1890)
Öl auf Lw. 191,5 x 176 cm
Museum der Bildenden Künste Leipzig Inv. Nr. 833
Foto nach Abbildung in: Alexander Dueckers, Max Klinger, Berlin (W.) 1976, S.60

Abb. 38
Leopold Graf von Kalckreuth, Unser Leben währt 70 Jahr (1898)
Mittelbild des Triptychons: Alte Frau
Öl auf Lw. 162 x 147 cm
Bayr. Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek München, Inv. Nr. 10821
Aufnahme: Bayr. Staatsgemäldesammlungen München

Abbildungen

Abb. 1: H. Helferich (1861-1921)

Abb. 2: L.v.Kalckreuth, Sommer (1890)

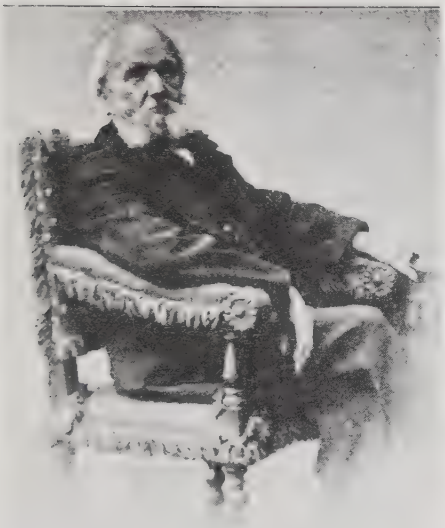

Abb 3: F. Pecht (1814-1903)

Abb. 4: F.Pecht, Episode aus dem Einzug der österr.Truppen in Venedig 1849 (1851-1854)

Abb. 5: M.Liebermann,Stevensstift in Leyden (1889)

Abb. 6: M.Liebermann, Frau mit Ziegen (1890)

Abb. 7: M.Liebermann, Frühmarkt in Haarlem (1891)

Abb. 8: M.Liebermann,Skizzenblatt (um 1890)

Abb. 9: M.Liebermann,Kreidezeichnung (1888)

Abb.10: M.Liebermann,Karren in den Dünen (1889)

In den Dünen. Von Max Liebermann.

Abb.11: M.Liebermann, In den Dünen (1894)

Abb.12: G.v.Bochmann,Auf der Weide (1877)

Abb.13:

W.Leibl,Drei Frauen in der Kirche (1878/82)

Abb.14:

F.Smith,In der Dorfkirche (1885)

Abb.15: F.Smith,Im Spitalgarten (1888)

Abb.16: F.Smith,Auf der Wiese (1889)

Abb.17: W.Firle,
Morgenandacht in einem
holländischen Waisenhaus (1884)

Abb.18: M. Liebermann,Freistunde im Waisenhaus (1881/82)

Abb.19: G.Kuehl,Waisenkinder in Lübeck (1884)

Abb.20: L.Passini,Viatikum (1882)

Abb.21: F.Schnitzler,Das Schafbad(1886)

Abb.22: L.Knaus,Die Falschspieler(1851)

Abb.23: Pleinairisten auf
Frauenchiemsee (1888)

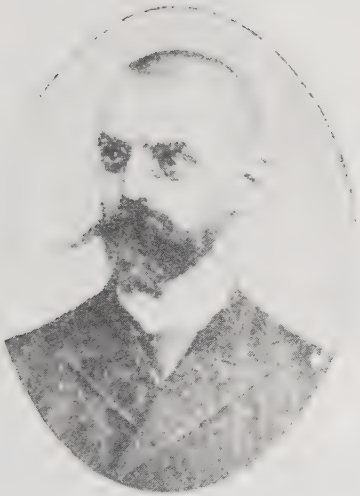

Abb.24: J.Springer (1856-1915)

Abb.25: T.u.O.Hofmeister,
Sturenfischer im Eise
(ausgestellt 1898)

Abb.26: G.Einbeck,
Einsam
(ausgestellt 1898)

Abb.27:
K.Meyer,Die Urkunde (1889)

Abb.28: J.Israëls,Niets meer (1881)

Abb.29: Kaiser Wilhelm Nationaldenkmal

Abb.30: E.Rettich/P.Pfann,Entwurf
zum Kaiser Wilhelm Nationaldenkmal

Eine Volksversammlung Von Jean Beraud

Abb.31: J.Beraud,Eine Volksversammlung

Abb.32: F.v.Uhde,Lasset die Kindlein
zu mir kommen (1884)

Abb.33: L.v.Kalckreuth,Das Alter(1894)

Abb.34: L.Passini,Neugierige

Abb.35: A.Böcklin,
Das Schweigen im Walde (1885)

Abb.36: M.Slevogt,Scheherezade erzählt (1897)

Abb.37: M.Klinger,Die blaue Stunde (1890)

Abb.38:L.v.Kalckreuth,Unser Leben währt 70 Jahr,
Mittelbild (1898)

Lebenslauf

Am 7. 9. 1956 wurde ich als erstes von drei Kindern der Eheleute Dr. Marianne Lange geb. Pierrelo und Dr. Frithjof Lange in Essen a.d. Ruhr geboren. Ende 1961 zog meine Familie nach Mülheim a.d. Ruhr, wo ich im Frühjahr 1963 eingeschult wurde. Ab Dezember 1966 besuchte ich das Städt. Neusprachliche Gymnasium Broich. 1974 zog ich nach Köln und beendete meine Schulausbildung am dortigen Friedrich-Wilhelm Gymnasium 1975 mit dem Abitur. Zum Wintersemester 1975 begann ich mein Studium an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn mit den Fächern Kunstgeschichte, Erziehungswissenschaften, Verfassungs-, Sozial- und Wirtschaftsgeschichte und Vergleichende Literaturwissenschaften. In meinem Hauptfach besuchte ich Veranstaltungen bei Prof. Werner Busch, Prof. Justus Müller-Hofstede und Prof. Eduard Trier, in den Nebenfächern studierte ich bei Prof. Franz Steinbacher, Prof. Hans Pohl und Prof. Maria Moog-Grünewald. Im Winter 1981 begann ich mit meiner Dissertation , die von Prof. Werner Busch betreut wurde und die ich in der vorliegenden Form im Januar 1986 abschloß.